BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Comuzio: *Musicisti cinematografici inglesi* - Laura: *Cinema hollywoodiano degli anni '20.*

Recensioni e rubriche di: *AUTERA, CHITI, GAMBETTI, VERDONE.*

OTTO FOTOGRAFIE

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXVII - NUMERO 12 - DICEMBRE 1966

Sommario

SAGGI

I FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 12

dicembre 1966

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Le proiezioni pubbliche al Planetario di Roma della Cineteca Nazionale

Sviluppando le proprie attività nello spirito dei propri compiti istituzionali, la Cineteca Nazionale ha iniziato a partire dal 7 novembre una serie di proiezioni pubbliche, con la collaborazione dell'Istituto Luce che ha messo a disposizione la Sala del Planetario in Roma. Per la stagione 1966-67 sono in programma cicli retrospetivi dedicati a panorami delle cinematografie tedesca, americana, francese, inglese, sovietica e nordica. Con questi spettacoli, similmente a quanto si fa in altre capitali del mondo, preziosi film d'archivio vengono sottoposti al giudizio del grande pubblico, allargando la cerchia delle persone, già specializzate, che frequentano i circoli del cinema. Chiunque infatti può assistere alle proiezioni, versando una modesta quota di abbonamento per l'intero ciclo, e gli spettacoli sono ad orario continuato, dalle 15,45 in poi, come in un normale cinematografo. Agli spettatori vengono distribuite gratuitamente apposite schede informative, curate dalla Cineteca Nazionale e contenenti fra l'altro un'esposizione della trama sequenza per sequenza che facilita la visione dei film con didascalie o parlati in lingue poco accessibili.

Il primo ciclo di proiezioni è stato dedicato al cinema tedesco, offrendo un esauriente panorama della storia di quella cinematografia dalle origini ad oggi.

Iniziando dal 7 novembre, le proiezioni sono state: 7 novembre: *Der Student von Prag* (1912) di Stellan Rye e *Die Austernprinzessin* (La principessa delle ostriche, 1919) di Ernst Lubitsch; 8: *Madame Du Barry* (1919), con didascalie in cecoslovacco, e *Die Puppe* (La bambola di carne, 1919) di Ernst Lubitsch; 9: *Das Kabinett von Dr. Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari, 1919) di Robert Wiene, con didasc. in italiano, e *Torgus* o *Totenklaus* (1920) di H. Kobe; 10: *Von Morgen bis Mitternacht* (1920) di K.H. Martin e *Hintertreppe* (La scala di servizio, 1921) di Paul Leni e Leopold Jessner; 11: *Die Bergkatze* (Lo scoiattolo, 1920) di Ernst Lubitsch; 14: *Doktor Mabuse, der Spieler* (Il dottor Mabuse, 1922) di Fritz Lang, prima parte: *Der grosse Spieler*; 15: *Doktor Mabuse* ecc., seconda parte: *Inferno*; 16: *Die Strasse* (La strada, 1923) di Karl Grüne, con didasc. in italiano; 17: *Der Schatz* (Il tesoro, 1923) di G.W. Pabst e *Unser Tagliches Brot* o *The Shadow of the Mine* (Nostro pane quotidiano, 1929) di Phil Jutzi; 18: *Die Niebelungen* (I nibelunghi, 1923-24) di Fritz Lang, prima parte: *Siegfrieds Tod* (Sigfrido), edizione sonorizzata con musica e didasc. in francese; 21: *Die Niebelungen*, seconda parte: *Kriemhilds Rache* (La vendetta di Crimilde), con didasc. in italiano; 22: *Michael* (1924) di Carl Theodor Dreyer; 23: *Das Wachsfigurenkabinett* o *Waxworks* (Tre amori fantastici, 1924) di Paul Leni, con didasc. in inglese; 24: *Der Letze Mann* o *The Last Laugh* (L'ultima risata, 1924) di F.W.

Murnau, con didasc. in inglese; 25: *Geheimnisse einer Seele* (I misteri di un'anima o Il caso del prof. Mathias, 1926) di G.W. Pabst e *Jenseite der Strasse* (Al di là della strada, 1929) di L. Mittler; 28: *Alraune* (La mandragora, 1927) di Henrik Galeen; 29: *Heimkehr* (Il canto del prigioniero, 1928) di Joe May; 30: *Mutter Krausens Fahrt Ins Gluck* (1929) di Phil Jutzi; 1° dicembre: *Der Blaue Engel* (L'angelo azzurro, 1929) di Josef von Sternberg; 2: *Cyankali* (1930) di H. Tinter; 5: *Salto mortale* (1931) di E.A. Dupont, doppiato in italiano; 6: *Die Herrin von Atlantis* (Atlantide, 1932) di G.W. Pabst, doppiato in italiano; 7: *Kameradschaft* (La tragedia della miniera, 1932) di G.W. Pabst, doppiato in italiano; 9: *Das Testament des Dr. Mabuse* (Il testamento del dottor Mabuse, 1932) di Fritz Lang, doppiato in francese; 12: *Bel Ami* (1939) di Willi Forst; 13: *Kömodianten* (I commedianti, 1941) di G.W. Pabst, doppiato in italiano; 14: *Wiener Blut* (Sangue viennese, 1942) di Willi Forst, doppiato in italiano.

Il primo ciclo dell'iniziativa si è svolto con pieno successo, con altissime punte di presenze quotidiane.

* * *

Dopo il lieto esito del primo ciclo, la Cineteca proseguirà con un secondo, dedicato al cinema sovietico, anch'esso sintetizzato in un panorama ampio che copre vent'anni di storia.

Le proiezioni, con le stesse caratteristiche delle precedenti, avranno inizio il 9 gennaio. Ecco il programma: 9 gennaio: *Neobyciajnye prikljucenija Mistera Vesta v strane Bol'scevikov* (t.l.: Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei Bolscevichi, 1924) di Lev Kuleščov, e *Brônenosetz Potemkin* (La corazzata Potemkin, 1925) di Sergej M. Ejženstein; 10: *Aelita* (1924) di Jakov A. Protazanov e *Kino-Pravda Leninskaja* (t.l.: « Cine-Verità » su Lenin, 1924) di Dziga Vertov; 11: *Stačka* (t.l.: Sciopero, 1925) di S.M. Ejženstein, e *Mat'* (t.l.: La madre, 1926) di Vsevolod I. Pudovkin, con didasc. bilingui in francese e tedesco; 12: *Zvenigora* o *Zakoldovannoje mesto* (t.l.: Il luogo stregato, 1927) di Aleksandr Dovženko, e *Konetz Sankt Peterburga* (t.l.: La fine di San Pietroburgo, 1927) di V.I. Pudovkin; 13: *Novyi Vavilon* (t.l.: La nuova Babilonia, 1929) di Grigori M. Kosintsèv e Lev Trauberg, e *Sol' Svanetii* o *Dzhim sciuante* (t.l.: Il sale della Svanezia, 1930) di Mikhail Kalatozov; 16: *Vstrečnyj* (t.l.: Contropiano, 1932) di Friedrich Ermler e Sergej Jutkevič; 17: *Okraina* (t.l.: Sobborghi, 1933) di Boris V. Barnet; 18: *Cirk* (t.l.: Il circo, 1936) di Grigori Aleksandrov; 19: *My iz Kronstadt* (t.l.: Noi di Kronstadt, 1936) di E.L. Dzigan; 20: *Vozvrascenije Maksima* (t.l.: Il ritorno di Massimo, 1937) di G.M. Kosintsèv e Lev Trauberg; 23: *Poslednjaja noč'* (t.l.: L'ultima notte, 1937) di Juri Rajzman; 24: *Detstvo Gor'kogo* (t.l.: L'infanzia di Gor'kij, 1938) di Mark Donskoj; 25: *Učitel'* (t.l.: Il maestro, 1939) di Sergej Gerasimov; 26: *Sciors* (1939) di Aleksandr Dovženko; 27: *Ivan Groznyi* (Ivan il Terribile, 1944) di Sergej M. Ejženstein.

Attività delle Edizioni di Bianco e Nero

Le Edizioni di Bianco e Nero, diretta emanazione della nostra rivista, pur nella difficile congiuntura editoriale che vede scomparire o ridursi molte iniziative editoriali dedicate allo spettacolo, hanno svolto anche quest'anno una intensa attività, secondo un programma di rigorose scelte culturali.

Il bilancio del '66 si chiude con la pubblicazione, la scorsa estate, de *L'officina delle immagini* di Ricciotto Canudo, a cura di Mario Verdone, nella traduzione di Riccardo Redi. Ecco finalmente accessibili i testi canudiani, così importanti ai fini d'una storia dei rapporti fra intellettualità e cinema e del formarsi d'una teoria del film in Europa. A quarant'anni di distanza, il « parisien » Canudo, più letto e conosciuto a Parigi che da noi, vede la luce in italiano nella sua terra natale, consentendo agli studiosi una lettura resa difficile, sino a ieri, anche dalla difficile reperibilità di alcuni testi. Il volume porta a tre i titoli della nuova serie della Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di Cinematografia, inaugurata nel '62 con *L'arte e la missione del film* di Jean Benoit-Lévy (traduzione de *Les grandes missions du cinéma*) e proseguita nel '63 con *Il teledramma* di Federico Doglio. Secondo i piani approvati, la collana dovrebbe svilupparsi nel '67 con una storia del cinema comico americano di E.G. Laura ed una teoria e storia del documentario di M. Verdone.

Per la seconda delle grandi

collane delle nostre edizioni, « Personalità della storia del cinema », ai tre titoli già pubblicati, *Dziga Vertov* di Nikolaj Abramov (uscito nel '63), *Michelangelo Antonioni* di Carlo Di Carlo ('64) e *Il cinema di Fellini* di Brunello Rondi ('65), è in avanzato stato di preparazione *Cesare Zavattini* di Giacomo Gambetti, a cui seguirà *David Wark Griffith* di Davide Turconi.

Nella terza nostra collana, a carattere economico, la Collana di studi, ricerche e documentazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, in maggio è uscito il dodicesimo volume, *La nuova legge sul cinema* di Leonardo Fioravanti, che offre una documentazione completa e un metodico inquadramento della legge Corona, riprendendo in edizione corretta e qua e là modificata un precedente numero di « Bianco e Nero ».

Le maggiori attenzioni sono andate anche quest'anno al monumentale *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Dopo un lavoro complesso di integrazione e revisione, è stato terminato il settimo volume (T-Z) che completa la sezione « Autori », vale a dire la parte biografica dell'opera. Il volume, ora in corso di stampa, sarà pronto nella prossima primavera. Può iniziare così la preparazione della seconda parte, « Opere », che, pur più leggera di mole, richiederà nondimeno una catalogazione e un esame diretto alla moviola di migliaia di film, in modo da fornire dati e trame esatti e documentati.

Notizie varie

RICHARD TESCHNER IN UNA CONFERENZA DI VERDONE — Nel salone dell'Istituto Austriaco di Cultura in Roma il nostro Mario Verdone ha tenuto una conferenza su « Un artista della Secessione viennese — Richard Teschner e il suo teatro di marionette ». Ricollegandosi al suo ampio saggio, pubblicato su « Bianco e Nero » nel n. 5 di quest'anno, Verdone ha illustrato la figura di Teschner uomo di cinema e di teatro, pittore, scultore, grafico, una delle figure più rappresentative della cultura viennese dell'epoca absburgica. Originario della Boemia, amico di Gustav Meyrink, Max Brod, Gustav Klimt, egli si ispirò, come si ricorderà, per il suo teatro, alle marionette giavanesi. Lavorò per il cinema presso la UFA, dirigendo con Carl Hoffmann nel 1926 il film *Der geheimnissvolle Spiegel* (t.l.: Lo specchio misterioso), che ebbe come interprete, fra gli altri, l'italiana Rina De Liguoro, e realizzando, da pantomime del suo teatro di marionette, *Ameise und Grille*, *Prinzessin und Wassermann*, *Die Gestohlene Diva*, *Traum im Karneval*, *Drachentoter*. Nel teatro di marionette è considerato uno dei maestri, stimato anche da Max Reinhardt. I suoi spettacoli erano di derivazione orientale, come si è detto, ma collegati anche con l'Espressionismo, soprattutto per l'influenza dell'autore del « Golem », Meyrink, e delle storie misteriose e magiche, romantiche, hoffmanniane, che attrassero il cinema espressionista. Nei locali dell'Istituto Austriaco di Cultura è stata organizzata una Mostra con disegni, fotografie, materiali per film, pubblicazioni, litografie dell'artista.

CINEMA E « COMICS » AL SALONE DI LUCCA — I rapporti fra cinema e « comics » sono stati oggetto di particolare attenzione al 2° Salone Internazionale dei « comics » che si è tenuto a Lucca per iniziativa dell'Istituto per le Comunicazioni di Massa dell'Università di Roma, sotto la presidenza del prof. Luigi Volpicelli e la direzione del dott. Romano Calisi. Come nella precedente edizione tenutasi a Bordighera, il Salone ha ospitato l'esposizione propriamente detta e un convegno di studi ad alto livello. Il nostro collaboratore Claudio Bertieri ha tenuto un'esauriente relazione sulle « influenze dei " comics " sullo spettacolo contemporaneo » mettendo in luce sia i numerosi film e spettacoli teatrali ispirati alle « strips » disegnate, sia le più sottili incidenze del linguaggio delle « bandes dessinées » sugli sviluppi del linguaggio soprattutto cinematografico (Godard, Resnais). Lo stesso Bertieri ha allestito nel Salone una sezione dedicata a « cinema e comics », che è stata poi portata a conoscenza anche del pubblico romano. Ernesto G. Laura ha reperito e presentato, come esempi di prodotto di consumo regolato da leggi ben precise, alcuni rari episodi di « serials » statunitensi degli anni '30 dedicati rispettivamente a *Flash Gordon* e a *Buck Rogers*. Al termine dei lavori, a cui hanno

partecipato vari esponenti del cinema, fra cui Cesare Zavattini, sono state create alcune associazioni internazionali che si propongono di togliere il fenomeno dei « comics » allo sfruttamento di moda per sottoporlo a più meditate analisi sociologiche e culturali. Dell'associazione dei ricercatori è stato eletto presidente Alain Resnais, di quella dei critici e giornalisti Francis Lacassin (altro uomo di cinema, sceneggiatore di Franju e autore di un ottimo libro su Feuillade), vice presidenti l'americano Shaw e l'italiano Laura, segretario l'italiano Enzo Rava, segretario aggiunto lo spagnolo Luis Gasca.

FILM IN TV — *Sordi-TV* è il titolo di un ciclo assai ampio dedicato al popolare comico dalla televisione e comprendente una scelta dei suoi più rappresentativi film sino ai recentissimi, nonché una selezione di episodi da altre pellicole a cui l'attore partecipa per poche sequenze. Curatore del ciclo è Gian Luigi Rondi, e lo stesso Sordi appare ad illustrare le sue interpretazioni. Si sta intanto preparando un secondo ciclo dedicato al « cinéma-verità » e di cui dovrebbero far parte opere inedite per l'Italia come *Jane* di Richard Leacock, su Jane Fonda, e *Un coeur gros comme ça* di François Reichenbach. La RAI ha anche acquistato i maggiori capolavori dell'Espressionismo tedesco ed altre opere di archivio. A capo del servizio programmi filmati, da cui dipendono tutti i film e telefilm messi in onda, è da qualche mese il nostro collaboratore Giacomo Gambetti, a cui vanno i più cordiali auguri per un lavoro importante in un settore tanto delicato e di rilievo culturale.

KON ICHIKAWA TELEVISIVO — Kon Ichikawa, uno dei maggiori registi del cinema giapponese contemporaneo (*Biruma na tategoto*, L'arpa birmana), ha realizzato un notevole lavoro televisivo, un ciclo di ventisei telefilm di mezz'ora l'uno di ambiente medioevale, collegati l'uno all'altro sì da costituire una sorta di lunga « chanson de geste ». Ichikawa ha scritto da sè, in collaborazione, anche soggetto e sceneggiatura.

Il peso della tradizione nei musicisti cinematografici inglesi

di *ERMANNO COMUZIO*

La situazione della musica inglese per film è alquanto strana. Molte cose d'Inghilterra sono paradossali, si sa: in questo « paese senza musica », per esempio, l'amore e la pratica dell'arte dei suoni sono diffusissime. Le cinematografie maggiori evolvono tanto in fretta, negli anni caldi del dopoguerra, che i compositori non riescono a tenere il passo (vedi il neo-realismo italiano); in Inghilterra la musica non soltanto è tenuta in gran conto dai registi del tempo di guerra e degli anni immediatamente successivi, ma sprona addirittura le imprese produttive; altrove (specialmente America e Francia) sono i giovani e gli anti-accademici a sbloccare la situazione sclerotica della musica cinematografica ed a spingerla verso mete più moderne, mentre in Inghilterra sono i maestri della tradizione a dare i risultati migliori e, addirittura, più d'avanguardia; altrove, ancora, i più recenti sviluppi della musica assorbono avidamente modi e forme espressive del jazz e della musica popolare, specie filtrate dal gusto aristocratico di compositori colti, mentre in Inghilterra le partiture più valide sono sempre quelle di contenuto « sinfonico » (il carattere di « musica da concerto » o ad essa molto vicino è una costante della musica cinematografica britannica) e quando accoglie i suggerimenti della « pop-music », accetta quelli più superficiali e più grezzi, in funzione di voluta ribellione alla cultura, e con risultati raramente interessanti.

Ma il paradosso più evidente è forse questo: che, nutrita dei frutti maturati specialmente nella grande stagione del documentario e del film di guerra, la musica inglese per film ha continuato a dare risultati eccellenti — di una qualità media assolutamente superiore alle produzioni musicali di tutti gli altri Paesi — man mano la produzione cinematografica si andava adagiando in schemi anemici, di scarso rilievo artistico; calando di tono, per contro, quando l'« arrabbiatura » prima ed il rilancio industriale poi hanno dato al cinema inglese una sterzata positiva.

Ma questi sono discorsi generici, di valore molto relativo: sono postulati che vanno dimostrati, o meglio conclusioni che andranno riprese più tardi, per essere sottoposte a verifica. Vediamo dunque, partitamente, quali sono gli apporti specifici dei singoli compositori inglesi nel dopoguerra; ma prima di far questo ci sembra indispensabile accennare, sia pur brevemente, alle basi su cui è costruito tutto l'edificio, cioè sulle origini e sulla formazione della musica inglese per film, sia perché l'argomento è poco conosciuto (meno della

materia analoga di casa nostra, o di Hollywood, o della Francia) sia perché è fondamentale alla comprensione del fenomeno globale.

Le basi dell'edificio

Già prima dell'arrivo del sonoro, in Inghilterra c'è chi si preoccupa della qualità degli accompagnamenti musicali alla proiezione dei film muti, ed è per garantire una costante di dignità e di efficienza che Louis Levy, arrangiatore ed esecutore di partiture per film fin dal 1910, fonda nel 1925 la « Cinema Music Directors' Association ». Poi, dopo pochi anni dalla trasformazione dal muto al sonoro, una politica stimolante nei riguardi della musica viene seguita — con risultati fecondissimi — sia dalla produzione commerciale che da quella culturale e di ricerca. Alexander Korda, fin dal 1932, non getta soltanto le basi dell'industria, non attira soltanto nella sfera di questa industria realizzatori e tecnici di fama, ma si assicura anche gli apporti di musicisti eccellenti come i francesi Honegger e Milhaud, il tedesco Hans May, il polacco Allan Gray, i russi Nicolas Brodszki e Mischa Spolianski. Ma Korda farà molto di più e creerà un « corpus » di compositori per film tutto nuovo e tutto inglese, assicurando alla risorta produzione collaboratori musicali di alto livello.

Ciò gli riuscirà mediante l'autentico colpo di fortuna che lo spinse, nello stesso 1932, ad assicurarsi l'opera di uno scozzese ventenne ardente di entusiasmo, appena licenziato dal Royal College of Music, e subito assunto in qualità di « assistant musical director »: Muir Mathieson. In breve costui diventerà il responsabile non soltanto di tutta la parte musicale della produzione Korda, ma il « deus ex machina » di tutta la musica per film del cinema inglese: convinse a comporre per il cinema il suo maestro Arthur Benjamin, i veterani Arthus Bliss e Vaughan-Williams, il « Master of King's Music » Arnold Bax e poi William Walton, William Alwyn, Jon Ireland e altri. Mathieson fece opera di vera e propria maieutica, « convertendo » al cinema i maggiori talenti della « musica pura », ottenendo da loro — si noti — una collaborazione spesso entusiastica e quasi sempre di qualità eccezionale (Mathieson non si limitò a questo: compose, arrangiò, diresse, controllò la colonna sonora di un numero elevatissimo di produzioni, ispirando praticamente tutta la musica inglese per film fino a questi ultimi anni).

Di pari passo, si andavano formando i quadri dei tecnici, che dovevano raggiungere ben presto uno « standard » eccellente di prestazioni nel campo della registrazione del suono.

Intanto (siamo negli anni intorno al 1930) le esperienze dei documentaristi e degli sperimentatori riuniti intorno a John Grierson interessano non solo le ricerche espressive e sociologiche ma anche la musica. Riuniti prima sotto la sigla dell'« Empire Marketing Board » e poi sotto quella del « General Post Office Film Unit », i fervidi documentaristi non si stancano di proporre alla musica per film le soluzioni più nuove ed ardite, pretendendo per le loro colonne sonore non — si badi — il nuovo per il nuovo, ma la presenza di una musica che si facesse sostanza con la materia stessa del film, e chiamando al compito musicisti con idee chiare ed aperte. È così che assicurano al cinema la loro collaborazione compositori come Walter Leigh, Be-

njamin Britten, Ernst Meyer, Brian Easdale, Alan Rawsthorne. Attraverso le varie trasformazioni del gruppo produttivo, questi ed altri musicisti impressero un gusto, una necessità, uno stimolo verso una colonna sonora matura, « protagonista » e non esornativa, non soltanto al « cinema di ricerca » (in cui si cimentarono d'altronde compositori del cinema di consumo) ma anche alla produzione corrente, per cui si è verificata e mantenuta una osmosi benefica tra le ricerche dei compositori « documentaristi » e la salvaguardia della « buona musica » da parte degli altri compositori.

Tanto è vero che poi questi due « modi » di fare musica cinematografica si sono fusi in risultati dalle solide basi di chiara derivazione sinfonica e dagli sviluppi attenti ai procedimenti moderni. E sempre nei casi migliori (non parliamo naturalmente della massa dei mestieranti, compilatori di commenti anonimi, che pure nel cinema inglese pesa molto meno che in altre cinematografie) circola nelle colonne sonore un tono « coltivato », un sapore aristocratico che imparenta le fatiche dei compositori britannici più ad espressioni di cultura che a prodotti della professione. È l'intera atmosfera che si crea in Inghilterra intorno a queste fatiche, considerate un aspetto molto serio della musica « tout-court », a contribuire a questo fenomeno.

All'entusiasmo dei pionieri, degli organizzatori e dei compositori (non si può non ricordare il caso di Vaughan-Williams, che a settant'anni suonati « scopre » il cinema e vi si dedica con esaltante passione) corrisponde l'interesse dei divulgatori: i direttori d'orchestra a capo di complessi famosi (la « London Symphony Orchestra » e la « London Philarmonic », la « Royal Philarmonic », con sir Malcolm Sargent, sir Thomas Beecham, Ernest Irving e, naturalmente, Muir Mathieson) e coloro che organizzano concerti di musiche da film, dibattiti, conferenze audizioni ecc. sia in sale pubbliche che alla radio, e poi alla TV, senza contare lo spazio che all'argomento specifico dedicano riviste di cinema e no (l'ultima manifestazione è del 1966: Muir Mathieson, Joseph Horowitz, Benjamin Frankel e Larry Adler hanno rispettivamente presentato al pubblico della Holborn Central Library di Londra, con ingresso libero, una serie di « recitals » sul tema « Composers in Film »).

Ed è lo stesso cinema, si noti, ad alimentare questo interesse, a promuovere questo rapporto osmotico fra cinema e cultura musicale: numerosi sono stati i film di divulgazione musicale e i documentari didattici. I più noti sono uno dei più bei film del documentarista Humphry Jennings, *Listen to Britain* (1942), imperniato sulla musica degli inglesi in guerra, e *Instruments of Orchestra* (1946), realizzato da Mathieson, per il quale Britten ha composto un felicissimo brano che si è poi imposto, con il titolo di « Guida per i giovani all'orchestra », in tutto il mondo; numerosi sono anche i film di balletto, i film musicali e biografici, ed i film spettacolari la cui colonna sonora è costituita da brani di musica classica. Non si trascuri infine la circostanza, nel concludere sul peso culturale di questa attività nel cinema britannico, che la maggior parte dei libri editi sui problemi e sulle esperienze della musica per film sono inglesi.

Tutto lo sviluppo successivo ha radici in questo « humus »: lo slancio complementare dei compositori del cinema commerciale e di quelli del documentario, la fioritura dei « film di guerra » e l'affermazione decisa del carattere nazionale della musica inglese, svincolata cioè da influenze hollywoodiane,

culminanti in prove rimaste famose anche per chi non si occupi specificamente della musica, come il commento di Richard Addinsell per *Dangerous Moonlight* (1941), che comprendeva il « Concerto di Varsavia », composto per l'occasione e poi diventato fulmineamente popolare; quello per *49th Parallel* (« Gli invasori », 1941) di Vaughan-Williams; quello per *Love Story* (« Racconto d'amore », 1944) di Hubert Bath, che comprendeva la bellissima « Cornish Rhapsody »; quello per *The Rake's Progress* (1945) di William Alwyn, per *The Seventh Veil* (« Il settimo velo », 1945) di Benjamin Frankel, per *Henry V* (« Enrico V », 1945) di William Walton.

Siamo giunti così al dopoguerra: qui si fermano le pubblicazioni esistenti sulla musica cinematografica inglese, e da qui partiremo per il nostro « excursus ».

Gli scomparsi: Vaughan-Williams, John Ireland, Ernest Irving, Arthur Benjamin, Walter Goehr, Nicholas Brodszki

Tra i « veterani », numerosi sono quelli che continuano la loro collaborazione al cinema anche dopo il 1945. Sono tutti o quasi musicisti di derivazione concertistica e di peso rilevante nel panorama della musica contemporanea, che continuano anche nelle loro fatiche cinematografiche del dopoguerra ad esprimersi come hanno sempre fatto nella loro lunga carriera, evolvendo semmai il loro stile in stretta connessione con la loro produzione concertistica. Molti di loro sono scomparsi, nel frattempo, dalla scena del mondo.

Il più autorevole di questi ultimi è Ralph Vaughan-Williams (1872-1958), il rappresentante più fiero della tradizione, quello che gli inglesi hanno chiamato il grande « Old Man of English Music ». Insegnante, ricercatore appassionato delle canzoni popolari della sua terra, che influenzano tutta la sua opera, direttore d'orchestra, conferenziere, critico, attivo fino alla vecchiaia (morì a 86 anni), sensibilissimo ai doveri sociali, partecipe scrupoloso alla vita di tutti, compose una gran quantità di musica fra sinfonie, opere, musica orchestrale, corale, da chiesa ecc. ottenendo molti onori. Pur sdegnosa delle moderne ricerche armoniche e timbriche, la sua scrittura è decisamente antiromantica e si riallaccia « ora all'antico madrigale inglese, ora ad antiche canzoni popolari, con arcaiche scale pentatoniche e con atteggiamenti scaturiti direttamente dallo spirito della musica rinascimentale » (Stuckensckmidt).

È per sentirsi utile al suo Paese in guerra che Vaughan-Williams, in un periodo (1940) in cui si sentiva vecchio ed inutile, accettò l'invito di Mathieson a musicare un film di propaganda bellica, il citato *Gli invasori* di Michael Powell, che letteralmente fece innamorare il vecchio compositore di questa nuova attività, di cui diventò un apostolo fervente (scrisse articoli, ricercò i più brillanti commenti delle cinematografie straniere, li studiò, li orchestrò, li eseguì in pubblico, ecc.). Compose la musica per diversi film e documentari destinati all'esercito e al popolo in guerra, culminando la sua attività per il cinema con la bellissima partitura (premiata al Festival di Marianske Lazne del 1949) di *Scott of the Antartic* (« La tragedia del capitano Scott », 1948 - di Charles Frend), composta a 77 anni.

In essa — di carattere vastamente sinfonico e a pezzi chiusi: più tardi

Vaughan-Williams ne ricaverà la sua Settima Sinfonia, detta appunto « Antartica » — il musicista non si limita a descrivere l'ambiente e rifiuta quasi sempre la sottolineatura realistica del dramma del capitano Scott, che nella sua conquista del Polo Sud perse la vita con i suoi quattro compagni, ma esprime piuttosto la magia sottile dei luoghi e la minaccia incombente fin dall'inizio attraverso suggestioni indirette: il senso di solitudine degli esploratori è reso per esempio da un assolo femminile a bocca chiusa in cui la voce è incisa a grande distanza dal microfono, ciò che provoca un senso di distanza e di inquietudine impalpabile; altrove la tormenta di neve che flagella la tenda degli esploratori vede l'uso della macchina per il vento impastata ad un coro di voci maschili, a rendere più misterioso e minaccioso il momento. La partitura risultò molto più riuscita delle immagini: discrepanza tipica di tante fatiche cinematografiche dei musicisti britannici.

Benché abbia iniziato la sua attività soltanto nel dopoguerra, un altro veterano ha dei punti in comune con Vaughan-Williams: John Ireland (1879-1962), che dopo una lunga carriera di compositore di raffinate musiche da camera si lasciò tentare dal cinema all'età di 67 anni, quando compose la partitura per *The Overlanders* (1946, di Harry Watt), che non manca, sorprendentemente, di momenti violentemente ritmici, come nel brano che accompagna lo « stampede » del bestiame trasportato dai cow-boys australiani (il film era appunto una vicenda di coltivatori ed allevatori delle regioni selvagge dell'Australia).

Chi introdusse Ireland nel mondo del cinema fu Ernest Irving, autentico pioniere della musica per film in Inghilterra, come lo era stato, contemporaneamente, per le musiche di scena. Direttore d'orchestra, organizzatore ed arrangiatore, a partire dal 1935 venne nominato direttore musicale degli Ealing Studios, curando così direttamente o indirettamente la musica per una gran quantità di film; tutti quelli, in pratica, prodotti dagli Ealings.

Arthur Benjamin (1893-1960) è un australiano che si è diviso fra l'insegnamento nella sua patria d'origine, la composizione e la direzione d'orchestra in Canada, l'organizzazione di concerti negli Stati Uniti e la composizione — per concerto e per film — in Inghilterra, nonché, anche qui, l'insegnamento (è stato maestro di Britten). Ha debuttato in cinema nel 1934 per la prima versione di *The Man Who Knew Too Much* (L'uomo che sapeva troppo » — di Hitchcock. Hitchcock, nella sua seconda versione del 1956, pur affidando il commento musicale a Bernard Herrmann, fu tanto spiritoso da conservare, per l'episodio culminante dell'agguato all'Albert Hall, la composizione originale di Benjamin: la cantata « Storm Clouds » eseguita appunto nell'occasione è del musicista australiano, come appare anche a chiare lettere dai manifesti apposti all'esterno dell'Albert Hall.

Sobrio e di buon livello generico nei suoi film — fra cui alcuni documentari per la London Films e il primo film inglese a colori (*Wings of the Morning* [Sangue gitano], 1937 - di Schuster) — questo musicista ha composto la sua migliore partitura per il cinema quando gli è stato dato l'incarico di rivestire di suoni un documentario girato muto in 16 mm., il film della vittoriosa ascensione inglese al pinnacolo più alto del tetto del mondo, *The Conquest of Everest* (La conquista dell'Everest, 1953 - di Tom Stobart).

Una musica quasi incessante sostiene interamente il film, corposa, robu-

sta, sicura. La libertà concessa dalla mancanza o quasi di parlato permette a Benjamin un disegno ad ampio respiro, lo sviluppo senza restrizioni di nuclei musicali compiutamente svolti e riccamente elaborati (talvolta, a dire il vero, un po' compiaciuti e retorici). Ciò non toglie che il significato dell'impresa di Hillary sia colto nella sua essenza e nei suoi momenti più significativi: la partitura di Benjamin ha infatti ottimi momenti descrittivi (la traversata del Nepal, con le sue montagne, i suoi templi, i suoi abitanti, il tutto sostenuto da una musica modernamente evocativa dell'oriente) e drammatica (l'inaccessibilità della vetta, la difficoltà del percorso, concetto insistentemente presente in un motivo ricorrente e penetrante dell'oboe su un ritmo monotono) fino alla perorazione finale, una bella frase trionfale degli archi in cui si risolvono le irrequietezze armoniche di tutta la partitura. Efficacissimo l'uso degli effetti sonori, ai quali si impasta spesso la musica, come in momento in cui i passi grevi e radi degli scalatori sono ritmati da accenti stentati nell'orchestra e dall'ansimare degli uomini, oltre che immersi nell'ululare del vento (ma non mancano le soluzioni facili, come le troppe scale ascendenti a sostegno delle d'altronde troppe panoramiche della macchina da presa dal basso verso la vetta, oltremodo retoriche).

L'ultima partitura di Benjamin è quella composta per *The Naked Earth* (Terra nuda, 1952 - produzione inglese diretta dall'americano Vincent Sherman): una storia esotica sostenuta dall'elaborazione di ritmi africani.

Nel 1960 è mancato anche Walter Goehr, un compositore di origine tedesca (era nato a Berlino nel 1903) che aveva studiato con Schoenberg e che nella sua produzione per la radio ed il teatro (specialmente in « opere radiofoniche ») era stato influenzato dalla « Gebrauchsmusik » e da Kurt Weill. Cittadino inglese dal 1930, Goher aveva svolto in Inghilterra una densa attività di compositore per il mondo dello spettacolo e di direttore d'orchestra: per il cinema aveva composto commenti a molti cortometraggi, a cinegiornali e ad alcuni lungometraggi. Fra questi ultimi il più rilevante è *Great Expectations* (Grandi speranze, 1947 - di David Lean) in cui le delicate atmosfere dickensiane della vicenda erano accompagnate da una partitura leggera, sobria, piena di pudore.

Un altro inglese d'origine straniera è Nicholas Brodszky (1901-1958), che era nato a Odessa e che, dopo l'educazione musicale in Russia, aveva studiato e lavorato a Roma, Vienna, Budapest e Berlino prima di approdare a Londra. Compositore di operette, dotato di vena facile, diede la sua collaborazione a diversi film inglesi fra cui i più rilevanti sono *The Way to the Stars* (La via alle stelle, 1945) e *While the Sun Shines* (1947), ambedue diretti da Asquith. Ma il particolare sistema di lavoro di Brodszky (all'americana: componeva solo le melodie e le passava a collaboratori che le strumentavano e le sviluppavano) doveva inevitabilmente portare questo musicista ad Hollywood, dove infatti, negli ultimi anni della sua vita, divenne fortunato compositore di musica, e canzoni in particolare, per commedie brillanti tipo *Meet Me in Las Vegas*.

I veterani della tradizione (1): Arthur Bliss, John Greenwood, Mischa Spoliansky e gli altri d'origine straniera

Dei veterani tuttora vivi e vegeti il più rappresentativo è Arthur Bliss. Nato nel 1891, presentatosi alla ribalta della produzione musicale come l'« enfant terrible » della musica inglese, si è andato poi evolvendo verso un romanticismo moderno, sempre più asciutto ed aristocratico, praticando tutti i generi: l'opera, il balletto, la musica sinfonica e da camera, i corali, le liriche ecc. Attivo e presente alla vita attiva del Paese (è stato per anni direttore dei programmi della BBC), nel 1953 è succeduto al defunto Arnold Bax nella carica di « Master of the Queen's Music », che nel 1954 lo doveva automaticamene portare a musicare il film dell'incoronazione di Elisabetta, *Welcome the Queen.* Si è accostato al cinema nel 1935 invitato da H.G. Wells, dal cui romanzo era tratto *Things to Come* (La vita futura - di W. Cameron-Menzies): fu una partitura importante, che diede la misura di quel che poteva fare una buona musica per il cinema e segnò l'inizio della grande stagione della musica cinematografica inglese (la collaborazione di Bliss partì dall'inizio della lavorazione della pellicola — questo musicista è noto per lavorare a lungo, normalmente almeno tre mesi, alle sue partiture — e, come lo stesso H.G. Wells riconobbe, la musica ne diventò parte costitutiva).

Con i metodi di lavoro e con le esigenze di questo compositore, non sono molte le partiture che portano la firma di Bliss; ma tutte sono eccellenti. Precorrendo i tempi, egli si avvide che per il cinema le possibilità di piccoli complessi strumentali erano molto più vaste di quelle delle orchestrone sinfoniche; inoltre nel film *Men of Two Worlds* (Uomini di due mondi, 1946 — di Thorold Dickinson — storia di un pianista negro europeizzato che torna fra la sua gente nel Tanganika) basò il suo commento sulle incisioni di canti e ritmi africani effettuate dalla « troupe » sul posto delle riprese. Ne venne un interessante colonna sonora, piena di forza drammatica e di persuasione, con soluzioni brillanti sia sotto il profilo puramente musicale (ma il Concerto per piano e orchestra « Baraza » — che nel film figura composto dal musicista di colore — benché osannato da molti ed entrato nei repertori dei concerti, suscitò nei critici più severi molte riserve per il suo « esotismo convenzionale »), sia sotto quello cinematografico vero e proprio (come nella bella intuizione di esprimere, pur nelle sequenze movimentate degli scontri fra il rappresentante della civiltà occidentale e le forze retrive della tribù, il senso di continuità e la nobiltà dei continente africano attraverso maestosi interventi che confluiranno poi nella descrizione del Kilimangiaro, il quale sarà materialmente presente sullo schermo soltanto per brevi momenti mentre la musica ne anticipa la presenza, e poi la prolunga).

Buona è anche la musica di *Christopher Columbus* (Cristoforo Colombo, 1949 - di David McDonald), che accanto a passi obbligati (l'atmosfera della corte spagnola, per esempio) annovera il ricupero di autentiche pagine del 15° secolo, come il « Salve Regina » gregoriano che sgorga dalle gole rudi e commosse dei marinai di Colombo in vista della terra. Non si può giudicare, per converso, la musica adattata da Bliss sulla scorta del famoso melodramma settecentesco di Gay e Peppusch per *The Beggar's Opera* (Il masnadiero, 1953 - di Peter Brook), in quanto l'edizione italiana ha

inspiegabilmente e scandalosamente sostituito la colonna sonora originale con una musica « autarchica ». Dopo questo film, Bliss ha musicato soltanto il citato film dell'Incoronazione e *Seven Waves Away* (La settima onda, 1957 - di Richard Sale), esemplare per la semplicità e la stringatezza degli interventi, nonché per l'uso dell'asincronismo (sotto la sequenza iniziale, che mostra una mina in mare che si avvicina sempre più, Bliss ha messo un motivetto popolaresco eseguito sull'armonica a bocca, a rendere più drammatico lo strazio improvviso dell'esplosione e le conseguenze che ne derivano per l'equipaggio della nave colpita).

Più anziano di Bliss è John Greenwood, nato nel 1889, silenzioso dal 1956 (il suo ultimo film è *The Wicked Wife* di Bob McNaught). Compositore alquanto corrivo nelle sue numerosissime partiture per il cinema (una settantina di film, senza contare i cortometraggi), Greenwood ha trovato modo in alcune occasioni di convogliare la sua vena lirica e romantica in moduli espressivi controllati, specialmente al contatto con atmosfere e situazioni ambientali di vasta suggestione, com'era stato, nel 1933, per *Man of Aran* (L'uomo di Aran - di Robert Flaherty) — avvolto in una musica turgida, saporosa, « classica », pur nel suo radicarsi a motivi popolari irlandesi, in perfetto accordo col ritmo solenne delle immagini — e come è stato, nel dopoguerra, per *The Last Days of Dolwyn* (1949 - di Emlyn Williams), storia molto semplice ma resa con pudore e sensibilità, ambientata in un piccolo villaggio minerario del Galles negli ultimi anni del secolo scorso. Alla Mostra di Venezia del 1949 la pellicola è stata premiata per la miglior musica.

Nato nel 1898 in Russia, Mischa Spoliansky è un fecondissimo produttore di musica per il cinema: in tutta la sua lunga carriera (fa musica dall'età di cinque anni ...) ha composto un'infinità di partiture per il mondo dello spettacolo. Approdato a Londra nel 1936 dopo una fruttuosa esperienza berlinese (fu chiamato a collaborare con Max Reinhardt, poi compose canzoni di successo per alcuni film con Jan Kiepura e piccole operette di gusto moderno), Spoliansky impose il suo nome con alcune belle melodie scritte per il grande cantante di colore Paul Robeson in *King Solomon's Mines* (Le miniere di Re Salomone, 1937 - di Robert Stevenson) e specialmente in *Sanders of the River* (ovvero *Bozambo* - Bozambo, 1935 - di Zoltan Korda), che meritò l'Oscar del 1935 per la musica e le canzoni. Nel 1936 aveva composto una brillante partitura per *The Ghost Goes West* (Il fantasma galante) di René Clair. Versatile ed arguto, dotato di mestiere assai sciolto, questo musicista passa disinvoltamente attraverso tutti i tipi di pellicole (per Preminger, nel 1957, ha per esempio musicato *Saint-Joan* [Santa Giovanna]), affermandosi però in modo specifico nella commedia: particolarmente riusciti i commenti ad *Adam and Evelyne* (Adamo ed Evelina, 1949 - di Harold French) e a *Trouble in Store* (Precipitevolissimevolmente, 1953 - di J. Paddy-Carstairs), pieni di soluzioni umoristiche.

Dovremmo dire, qui, di alcuni altri musicisti di origine straniera che hanno lavorato per il cinema inglese, dell'americano Robert Farnon, del polacco Allan Gray, dell'austriaco Hans May, del rumeno Francis Chagrin, degli ungheresi Matyas Seiber e Laszlo Lajtha. Ci basterà citarne i nomi, in quanto i loro apporti non sono essenziali, neppure (come nel caso di Seiber, uno dei

responsabili dell'introduzione della dodecafonia in Inghilterra) quando si tratta di musicisti tutt'altro che banali.

Per tornare a Spoliansky, quindi, diremo che questo musicista conclude la serie dei musicisti appartenenti per nascita al secolo scorso. Quelli che seguono ora, pur essendo ancora dei « veterani » in quanto attivi per il cinema fin dagli anni eroici, appartengono anagraficamente al 1900. Vedremo che, tolto Britten, il rappresentante più celebre della nuova scuola, tutti gli altri continuano senza sussulti ad operare nella linea tradizionale dei loro predecessori.

I veterani della tradizione (2): William Walton, compositore scespiriano

Con la pregiudiziale accennata, William Walton è il più autorevole del gruppo. Nato nel 1902, quasi autodidatta, presente negli anni di gioventù — con Bliss — alle manifestazioni degli ingegni musicali d'avanguardia come i concerti della « International Society for Contemporary Music », si impose fin dal 1923 con la brillantissima « Façade Suite », cui seguirono una Sinfonia Concertante, concerti, oratori, musica da camera e di scena, balletti, un'opera, due sinfonie. Nel 1937 ha composto, per l'incoronazione di Giorgio VI, la marcia « Crown Imperial », e nel 1953 altra « Coronation March » (« Orb and Sceptre ») per Elisabetta. Nel 1951 è stato fatto baronetto. Forte personalità di musicista, Walton è una delle figure più interessanti del mondo culturale europeo, fra i primi rappresentanti di quel « neo-classicismo tenero, sofisticato e brillante che tanta fortuna doveva trovare presso i musicisti europei del primo dopoguerra » (Maselli), evolvendosi poi verso un contrappunto più complesso e le forme più solenni della grande tradizione romantica.

Possiamo dire che Walton è il compositore scespiriano per eccellenza, essendosi specializzato in musiche di Shakespeare non soltanto per il cinema (*As You Like It* [Come tu mi vuoi], 1936 - di Paul Czinner, e i tre film scespiriani di Laurence Olivier) ma anche per il teatro: nel 1942 ha scritto le musiche per il « Macbeth » messo in scena da John Gielgud, e nel 1948 ha composto l'opera « Troilo e Cressida », rappresentata solo nel 1954. Dal 1945 in poi, anzi, Walton si è raccostato al cinema soltanto per i film di Olivier, compensando con il peso rilevante di una musica « protagonista » la rarefazione dei suoi contributi.

Per il cinema Walton aveva cominciato a lavorare nel 1935, affermandosi nel periodo di guerra, cui appartengono *Major Barbara* (Il maggiore Barbara, 1941 - di Gabriel Pascal) e soprattutto *The First of the Few* (Il primo dei pochi, 1942 - di Leslie Howard). Quest'ultimo comprendeva un formidabile « Spitfire Prelude and Fugue » (il film era la biografia del creatore degli apparecchi « Spitfire »). Poi, i tre film di Olivier: l'*Henry V* (Enrico V) nel 1944-45, l'*Hamlet* (Amleto) nel 1948 e il *Richard III* (Riccardo III) nel 1955.

La letteratura su tali pellicole non manca, e nemmeno sulle loro colonne sonore (almeno per le prime due pellicole), per cui preferiamo non dilun-

garci troppo ad accennare a poche cose essenziali (1). Soprattutto al fatto che Walton, in merito alle fatiche affidategli, ha idee chiare: egli si basa sulla ricreazione totale, secondo una sua personale ispirazione di carattere moderno, dell'atmosfera musicale delle epoche in cui le vicende scespiriane sono calate, pur conservando, quando la musica è presente nell'inquadratura, pagine autentiche come la canzone di Ofelia nell'*Amleto* (una vecchia aria popolare inglese ripresa pari pari anche dal sovietico Jutkevič nel suo *Amleto*). Talvolta la citazione o la « ricostruzione » di musica del tempo serve a Walton da trampolino per uno sviluppo moderno, come nell'uso dell'autentico « inno di Azincourt » nella sequenza della battaglia nell'*Enrico V* o, ancora, nell'*Amleto*. « All'ingresso degli attori in scena — è lo stesso Walton che parla — mi arrischiai a fare un richiamo al linguaggio musicale del tempo, usando una piccola sottosezione dell'orchestra (due viole, violoncello, oboe, corno inglese, fagotto, clavicembalo), poi passai al commento servendomi del mio personale linguaggio ».

A nostro parere, la partitura scritta da Walton per il *Riccardo III* è più interessante ancora di quelle degli altri due film. Anche qui, nessuna regoletta, nessuno schema preconcetto: Walton si piega continuamente all'immagine, adottando così lo squarcio sinfonico di tipo concertistico, il procedimento tematico, il ricorso alle espressioni musicali del secolo XV, come le più audaci risorse dell'orchestra moderna. Per esempio all'inizio, subito dopo una marcia epica ritmata da timpani e conseguente svolgimento per archi, troviamo alla apparizione sullo schermo della corona d'Inghilterra un tremolio negli archi, che suona come un stridio metallico, ad appuntare l'attenzione dello spettatore sulla molla tragica di tutto ciò che si vedrà commettere a Riccardo nella sua libidine di regalità. Pur essendo di alto livello intrinseco, gli interventi di Walton sono sempre legati agli avvenimenti rappresentati, sacrificando spesso la bella frase per scarne sottolineature drammatiche, capaci di potenziare emotivamente l'immagine. Citiamo gli accordi dell'orchestra che scolpiscono i due sputi di Lady Anna sul volto di Riccardo, in chiesa e nel chiostro, oppure l'accento sospeso in un'atmosfera carica di minaccia alla ingenua uscita del piccolo nipote di Riccardo che ne menziona la gobba, o anche la morte di Riccardo, con quei suoi bestiali guizzi sottolineati da accordi stampati alla frazione di secondo sui gesti, il che testimonia l'efficacia dell'apporto sonoro alla costruzione di questo abissale personaggio che trova in una morte ferina il suo coronamento.

Interessante anche l'uso di materiale tematico: molto bello, ed ottimamente usato, è il tema doloroso e soave (corno inglese e archi) che introduce il personaggio di Lady Anna, fa da sfondo alla scena della seduzione nel chiostro, ritorna nell'episodio immediatamente precedente l'incoronazione di Riccardo e poi — delicatissimo e struggente — è presente quando Anna sviene ai piedi del trono. Sempre accompagnato da un suo tema è anche il

---

(1) Analisi piuttosto estese di alcuni momenti della partitura di *Enrico V°* si possono trovare nel volume « British Film Music » di John Huntley (1947); di *Enrico V°* e di *Amleto* nel libro citato e in « The Technique of Film Music » di J. Huntley (1957), tradotto in italiano (« Tecnica della musica nel film ») per le Edizioni di « Bianco e Nero ».

nuovissimo (in quanto inesistente in Shakespeare) personaggio di Lady Shore, l'amante del vecchio re Edoardo, che scivola sorridente e ambigua su una frase leggera e suadente dei legni; ma pure i due fanciulli da una parte e Clarenza dall'altra hanno un loro motivo che li accompagna. Questa procedura tematica trova la sua giustificazione finale nella fantastica sequenza dell'incubo notturno, in cui le diverse vittime di Riccardo tornano davanti alla sua immaginazione accompagnate dai temi che le contraddistinguono, angosciosamente strumentati.

Walton è veramente un musicista che, nelle sue fatiche per Olivier, si è fatto « uomo di cinema », condizione essenziale per una riuscita felice del rapporto musica-immagine. Anche in questo le sue idee sono chiare: ha dichiarato una volta di essere « schiavo dell'immagine » e « agli ordini del regista » e stima che la « mentalità cronometrica » del compositore cinematografico — cioè questa sua forma particolarmente rigida di disciplina, tanto difficile a sopportare per molti — è nella realtà uno stimolo e un giovamento al musicista ispirato. Riconoscimento molto importante, da parte di uno fra i più illustri compositori del nostro tempo.

I veterani della tradizione (3): Richard Addinsell, Leighton Lucas, Anthony Collins

Un musicista più celebre ancora di Walton, anche se con meriti minori, è Richard Addinsell, quello del fortunatissimo « Concerto di Varsavia », che come noto è stato composto appositamente per un film (il citato *Dangerous Moonlight*, 1941 - di B. Desmond-Hurst) imperniato su un pianista polacco rifugiatosi in Inghilterra dopo la disfatta della Polonia.

Addinsell è nato nel 1904 e si è dedicato fin da giovane a comporre musiche per lo spettacolo in senso lato: teatro, cinema, radio, televisione, canzoni. Nel 1933 è stato anche ad Hollywood, compositore di canzoni per film musicali. Al cinema inglese ha cominciato a collaborare nel 1936, attratto da Mathieson e da Korda: *Goodbye, Mr. Chips!* (Addio Mister Chips, 1939 - di Sam Wood) e il citato *Dangerous Moonlight* sono i titoli più noti degli anni del conflitto, insieme a diversi cortometraggi prodotti dall'Esercito e documentari didattici, fra cui *A Diary for Thimoty* di Humphrey Jennings, documentarista sensibilissimo alla musica (è l'autore del già ricordato *Listen to Britain*).

Blithe Spirit (Spirito allegro, 1945 - di David Lean) segna il passaggio dalla produzione di guerra a quella del dopoguerra, e costituisce una fatica spiritosa, bene orchestrata, di tipo « leggero » ma di gusto raffinato, mostrando come la vena più autorevole di Addinsell sia rinvenibile nel genere brillante più che in quello romantico. Così, a *Passionate Friends* (Sogno d'amanti, 1947 - di David Lean), a *The Roman Springs of Mrs. Stone* (La primavera romana della signora Stone, 1961 - di José Quintero) — sostenuto da una musica sdolcinata, tipo « Tre soldi nella fontana » — e a *The War Love* (Amante di guerra, 1962 - di Philip Leacock), sono da preferirsi titoli come *Encore* (1951), antologia di tre racconti tratti da Somerset Maugham diretta da tre registi diversi, come *The Prince and the Showgirl*

(Il principe e la ballerina, 1957 - di Laurence Olivier) o come *Waltz of Toreadors* (Il generale non si arrende, 1962 - di John Guillermin). Nel primo di questi film Addinsell applica moduli seriosi a momenti da commedia, ottenendo effetti molto buffi: nel terzo episodio del film, per esempio (« Gigolò e Gigolette »), il tuffo della protagonista da un trampolino è accompagnato da una fanfaretta di trombe quando la donna fa la sua entrata, da un rullo di tamburi quando costei si appresta al tuffo e da un valzerino ironico quando l'avvenimento si compie.

Anche *Il generale non si arrende* è retto dal ritmo di un valzer di tipo fra il gaio ed il nostalgico, cui improvvise sospensioni aggiungono una patina di decisa melanconia. Ma la partitura più bella è quella per *Il principe e la ballerina*, ammiccante e sentimentale dove occorre, arguta ed impregnata di profumo dell'epoca. Ancora un valzer, languido e brillante, domina la sequenza del ballo; ma durante la cerimonia dell'incoronazione a Westminster, cui assiste anche la ballerina — una Marilyn Monroe tenera come non mai — Addinsell propone una cantata accademica, solennissima, inventata in funzione della trasformazione psicologica della protagonista, la quale apre per la prima volta gli occhi sulla portata degli avvenimenti di cui è testimone e capisce la responsabilità e la dignità dei suoi amici regnanti. Molto spiritoso il ricorso, alla Lubitsch, di contrappunti visivi-sonori, come nell'uso delle fanfare ufficiali nelle sfilate e nelle presentazioni di corte, cui contrasta la schiettezza e l'impulsività della ballerina, o come nella presenza di un valletto che suona il violino dietro la porta della stanza in cui il principe intende conquistare la ragazza, violino che è poi integrato da un'intera orchestrina.

Meno persuasivi, al pari dei film romantici, quelli drammatici, dei quali l'ultimo è *Life at the Top* (Flagrante adulterio, 1966 - di Ted Kotcheff). Non conosciamo invece il *Macbeth* di George Schaefer, del 1961 (con attori quali Maurice Evans e Judith Anderson), e sarebbe interessante sapere come un compositore come Addinsell ha affrontato Shakespeare.

Ambedue nati nel 1903 sono due musicisti minori, Leighton Lucas e Anthony Collins, che tuttavia hanno dato alla composizione di musica per film inglesi qualche contributo non banale. Il primo, ballerino con Diaghilev, poi compositore, direttore d'orchestra, coreografo, produttore di balletti e insegnante di danza, alterna i film alla radio e al balletto; ha debuttato in cinema nei primissimi anni del sonoro ed ha svolto un'intensa attività nel campo dei cortometraggi (specialmente per l'esercito e per la RAF). I suoi titoli più noti del dopoguerra sono *Stage Fright* (Paura in palcoscenico, 1950 - di Hitchcock), *The Yang-Tse Incident* (Fuoco sullo Yang-Tse, 1957 - di Michael Anderson) — che aveva una partitura di robuste doti sinfoniche, di stampo wagneriano — e *Ice Cold in Alex* (Birra ghiacciata ad Alessandria, 1958 - di J. Lee-Thompson), dagli interventi molto parchi e di buona incisività.

Anthony Collins, dal canto suo, è stao un orchestrale della « London Symphony Orchestra », prima di dedicarsi alla composizione e alla direzione d'orchestra: si è accostato al mondo del cinema nel 1937, con la musica per *Victoria the Great* (La grande imperatrice-Vittoria donna e regina, di Herbert Wilcox), in cui utilizzava autentiche musiche eseguite durante l'incoronazione di quella sovrana, e poi, dopo alcuni film, è stato ad Hollywood. Ivi ha soggiornato per diversi anni, ha composto canzoni per film-operetta e

film-rivista, ha fondato un'orchestra ed a curato gli sfondi musicali per le trasmissioni radiofoniche di Orson Welles (in Inghilterra è tornato poi nel dopoguerra). Tra le sue fatiche più rilevanti degli ultimi anni sono le partiture per il *Robinson Crusoe* (Le avventure di Robinson Crusoé, 1953 - di Luis Buñuel), di forbito carattere barocco, e per *Laughing Anne* (Riso tragico, 1954 - di H. Wilcox) che elaborava modernamente un suggestivo materiale esotico, usandolo in effetti di alta drammaticità, come nella sequenza finale dell'agguato, sospesa ad un sottile monotono lamento orientale ripetuto ossessivamente.

Tutti quelli che abbiamo visto finora sono musicisti ben radicati nella tradizione. Anche quelli che, nei primi anni del secolo, come Bliss o Walton, hanno fatto opera di rottura col passato accogliendo i suggerimenti della moderna musica continentale, sono poi ritornati a lungo andare nel solco del classicismo, affermando anzi la continuità dei caratteri della musica nazionale. Il fatto è che l'Inghilterra musicale non si è aperta come il resto dell'Europa alle prospettive della polifonia di Schoenberg, Berg o Webern o della dinamica di Strawinsky e seguaci: come documenta Stuckenschmidt (« La musica moderna », Einaudi, 1960) più che i compositori erano sensibili a questa nuova musica i critici e i musicologi. La creazione dell'ISCM (International Society for Contemporary Music, 1922) con sede a Londra e soto la presidenza di Edward J. Dent, critico inglese, fu appunto opera di studiosi.

Due veterani, comunque, si pongono decisamente al di fuori del gruppo piuttosto numeroso dei tradizionalisti, affermando in tutta la loro opera l'adesione alle tipiche ricerche armoniche del nostro secolo: Alan Rawsthorne e Benjamin Britten.

I veterani « modernisti »: Benjamin Britten e Alan Rawsthorne

Britten, purtroppo, entra nel nostro discorso soltanto per aver composto nel 1946 la musica per il già citato documentario didattico *Instruments of Orchestra*, regia di Muir Mathieson (2). Questo compositore infatti, il più noto ed il più dotato della musica contemponea inglese, dopo aver esaltato con la sua collaborazione creativa i documentari della grande stagione del GPO (i titoli più noti, anche e sopratutto per la strepitosa sonorizzazione, sono *Coal Face* del 1935 e *Night Mail* del 1936) si è dedicato esclusivamente al concerto, all'opera, alla musica da camera e vocale, trascurando del tutto il cinema se non per un unico lungometraggio (*Love from a Stranger* [L'ora del supplizio], 1937 - di Rowland Lee) e per il film di Mathieson. Per il cinema inglese è una grossa disfatta « per omissione » quella di non essere riuscito ad assicurarsi la collaborazione continuativa del suo musicista più grande e maggiormente inserito nei risultati della produzione europea.

Anche Alan Rawsthorne, nato nel 1905, rappresenta la nuova generazione della musica britannica e nei suoi lavori, pur senza riflettere decisamente

---

(2) Si possono trovare alcuni cenni sul film e la citazione del tema di Purcell che serve da « soggetto » alla fuga elaborata da Britten nel citato volume « Tecnica della musica per film » di Manvell e Huntley.

una crisi ed un superamento del sistema tonale, adatta libere prospettive sonore in robuste conversazioni fra strumenti in bilico sull'atonalismo. Ha composto concerti, balletti, musica da camera, due sinfonie, musiche per la TV; ha debuttato per il cinema nel 1937, con un documentario per la Shell Unit; ha musicato poi cortometraggi del GPO e di guerra, e diversi lungometraggi nel dopoguerra. I migliori sono *The Captive Heart* (Cuore prigioniero, 1946 - di Basil Dearden), storia ambientata in un campo di prigionia per inglesi in Germania, dotato di una partitura dagli sviluppi asciutti ma dalla generosa invenzione melodica (« brahmsiana », è stata definita); *Pandora* (idem, 1951 - di Albert Lewin) in cui il musicista riusciva a contenere le sbracature della storia in interventi asciuttamente centrati attorno ad un motivo spagnolo; *Where No Vultures Fly* (Gli avvoltoi non volano, 1951 - di Harry Watt), film documentaristico-avventuroso che godeva di amalgame sonore di singolare presa (il sinistro effetto, per esempio, dell'impasto fra il timbro querulo dei legni e lo stridio degli archi nella sequenza in cui gli avvoltoi volano a cerchio, sempre più bassi, sopra le carogne degli animali); *The Cruel Sea* (Mare crudele, 1953 - di Charles Frend), dagli interventi molto rari ma tutti di ottimo rilievo, che richiamano nella loro limpidezza, nel loro vigoroso contrappunto, la partitura di Greenwood per *L'uomo di Aran* (molto bella, specialmente, la prolusione per archi dell'inizio, di carattere decisamente moderno).

Eccellente anche la musica per *The Man Who Never Was* (L'uomo che non è mai esistito, 1956 - di Ronald Neame); è per mezzo della musica che in certi momenti l'intreccio spionistico passa in seconda linea — il film raccontava la storia del cadavere rivestito di panni militari e imbottito di falsi piani segreti lanciato come un'esca ai tedeschi — in favore del dramma umanamente sofferto dei protagonisti, come quando gli ideatori del progetto fanno scrivere alla fidanzata del morto una lettera d'amore da mettergli nel portafoglio, onde far apparire perfetta nei dettagli l'operazione: qui il suono del pianoforte esprime il dolore autentico della ragazza che, pur rendendosi conto dell'utilità bellica del disegno, soffre sulle parole ormai inutili rivolte all'uomo che amava (e che soleva appunto suonare il piano). La classe di Rawsthorne si sente persino nei più semplici « raccordi », che di solito sono tirati via; ma ha naturalmente più agio di farsi luce nei « pezzi » di qualche sviluppo, come nel bellissimo brano per flauto e legni sulla corsa nella notte verso il mare degli ufficiali che devono mettere in opera l'agguato, con quel povero morto a bordo dell'autocarro, o come nella musica imitativa del ticchettio del tasto del telegrafo, sull'affannoso intrecciarsi delle notizie trasmesse dagli agenti tedeschi ai loro comandi.

L'ultima pellicola musicata da Rawsthorne è *Floods of Fear* (Nuda nell'uragano, 1958 - di Charles Crichton), una storiaccia sgangherata che pure gode di una partitura, ancora una volta, di alto livello, di carattere più che mai moderno, fondata su progressioni tonali e sviluppi ritmici e timbrici che voltano le spalle alla melodia e si esprimono attraverso energici incontri dissonanti.

Anche per Rawsthorne c'è da lamentare che i suoi approcci cinematografici sono rari e che non gli si confida quella fiducia che meriterebbe.

Abbiamo concluso, così, la parte riguardante i « veterani ». Quasi tutti

musicisti illustratisi nel campo del concerto, non specializzati, costoro si situano nei riguardi del cinema in un rapporto che è spesso, almeno agli inizi, di acceso interesse, anche se poi il contatto con le difficoltà pratiche d'intesa col mondo del cinema commerciale convince molti a diradare le collaborazioni. Una confessione di Arthur Bliss enuclea con chiarezza questa parabola: « ... Suppongo che un grafico descriverebbe la mia posizione rispetto al cinema come una curva discendente: entusiasmo e curiosità per una cosa nuova; ammirazione per un particolare film; desiderio di denaro ». Ma anche così, i musicisti inglesi si dedicano per lo più al cinema con tutto l'impegno e tutta la serietà di cui sono capaci, assicurando alle loro fatiche un livello considerevole: anche quando diventano smagati (« Scopersi che, in ultima analisi, la musica occupa un posto dei più umili » - Bliss) non rinunciano al loro zelo ed al loro fervore: lo stesso Bliss, dopo aver confessato che la molla del suo lavoro per il cinema è il denaro, dichiara: « Prima di decidere se scrivere la musica, mi piace vedere quanti più brani di film è possibile. Voglio essere introdotto nell'opera fin dai primi stadi di essa, e avere la possibilità di discutere amichevolmente con tutte le persone che prendono parte alla realizzazione del film ». Ed ancora: « Desidero avere tre mesi completi per scrivere la partitura ».

Con queste premesse, si spiega come la musica cinematografica inglese di questi compositori che abbiamo chiamato « veterani » sia tanto più in alto delle parallele produzioni di altri paesi. E quelli che « veterani » non sono? Prima di considerare i « nuovi » dovremo occuparci di un gruppo di compositori, diciamo così, di transizione, di quelli cioè che sono maturati negli anni intorno al 1945, a cavallo cioè fra gli anni eroici della guerra (che hanno costituito per costoro una formidabile palestra) e quelli inquieti dell'immediato dopoguerra: sono William Alwyn, Hubert Clifford, Brian Easdale, Benjamin Frankel, Philip Green, Clifton Parker e John Wooldridge.

I compositori di transizione (1): William Alwyn, cantore dei « ribelli »

A rigori William Alwyn avrebbe dovuto essere considerato un « veterano »: nato nel 1905, è attivo nel cinema fin dal 1936 nel campo del documentario (tutti i musicisti ora citati d'altronde, esclusi Green e Woldridge, hanno debuttato con i documentari della « grande stagione »). Anzi, quanto a « veteranesimo » Alwyn batterebbe parecchi colleghi, posto che all'età di undici anni suonava il flauto in una orchestrina che accompagnava la proiezione di film muti, sia pure per esercizio. Ma preferiamo trattarne in questa sede in quanto il suo apporto più determinante nel settore dei lungometraggi data dagli anni del primo dopoguerra.

Autore di concerti, quartetti, oratori, pezzi per piano, musiche per la TV, insegnante alla « Royal Academy of Music » di Londra, questo musicista ha scritto un numero altissimo di commenti musicali per cortometraggi — per la « Strand Unit », per Rotha, per la « Crown Unit », per la RAF — almeno quanti dovevano poi essere i lungometraggi. Compositore fecondo, non sempre molto rigoroso nella scelta dei titoli (non mancano nella sua filmografia filmetti e filmacci), pur fra le inevitabili soluzioni di « routine » egli ha sempre cercato di non fossilizzarsi, di non cadere nel banale, tentando ogni volta

di rinnovarsi, di trovare nuove combinazioni di strumenti, di tener sempre vivo il suo sperimentalismo. Al riguardo Alwyn, che scrive spesso sull'attività del musicista cinematografico e ne è appassionato « propagandista », ha idee precise. « Non esistono regole fisse e immutabili — dice — nella composizione di musica per film », e lo mette in pratica. Predilige « ferme e chiare linee melodiche », la semplicità, l'immediatezza, l'uso attento degli effetti e la stretta collaborazione con gli altri artefici del film, e soprattutto la stretta funzionalità e l'economia degli interventi musicali. Di fronte ad una sequenza si chiede sempre: « suono o silenzio? » in quanto « la musica trae il suo massimo effetto dall'assenza di musica ».

Al lungometraggio spettacolare Alwyn è passato attraverso il lungometraggio documentario: *Desert Victory* (1943) di Roy Boulting, sulla campagna di Libia, e *Tunisian Victory* (1944) realizzato da una « équipe » di inglesi e di americani e musicato da Alwyn soltanto per la parte inglese (quella americana fu affidata a Dimitri Tiomkin). Poi, nello stesso 1944, il primo incontro col regista Carol Reed, cui resterà fedele.

Anche se di interesse non comune, le sue collaborazioni a film del 1945 e del 1946 (come *The Rake's Progress* [L'amabile furfante] di Sidney Gilliat, dalla musica basata su una brillantissima elaborazione di ritmi delle Indie Occidentali, o *October Man* [Prigioniero della paura] di Roy Baker, dagli interventi musicali strettamente condizionati agli effetti sonori) cedono di fronte alla prima partitura dedicata ad un film di Reed: *Odd Man Out* (Il fuggiasco, 1947). Diremo solo che la musica, qui, non soltanto è un elemento creativo al pari dell'ambientazione accurata, della suggestiva fotografia, della recitazione, ma che spesso diventa elemento determinante, ampliando la sua portata agli effetti sonori ed al dialogo. La disperata volontà di sopravvivenza del protagonista — un ribelle irlandese ferito e braccato dalla polizia londinese — è resa da un tema lento, una specie di melodia funebre ripetuta durante tutto il film, con abili variazioni timbriche, che aumenta progressivamente di volume e si inturgida a poco a poco fino ad affermarsi spiegàtamente nel finale, quando il protagonista viene intrappolato ed ucciso nella notte dai poliziotti, dove il tema, irrobustito da un ritmico pulsante del timpano e poi, dopo la sparatoria, esposto altissimo nei violoncelli, assume un aspetto di trionfo, di catarsi vittoriosa dell'eroe che afferma, soccombendo, la sua idea. Una analisi minuta di questo finale, con le battute musicali a fronte delle rispettive inquadrature, è condotta nel già citato volume « Tecnica della musica nel film », al quale rimandiamo: vi si può vedere chiaramente l'uso intelligente che Alwyn fa, in partitura, degli effetti, come i colpi di fischietto della polizia, le sirene lontane delle navi sul Tamigi, il respiro del fuggiasco registrato vicinissimo al microfono, gli spari, i dodici rintocchi della mezzanotte del Big Ben (che ha già scandito i diversi momenti della giornata del protagonista).

Alwyn — che pure è un inglese « continentale »: è nato a Northampton, nelle Midlands — ha una evidente predilezione per i temi della rivolta irlandese, sia nell'attività di compositore cinematografico — per un documentario, per *Il fuggiasco* e per il film di cui ci occuperemo più avanti — che in quella di musicista da concerto (sua è la cantata « Amici, addio! » — Premio Italia 1955 — che celebra il sacrificio di Robert Emmet, ardente fautore della libertà

irlandese, diventato il simbolo dell'idealismo rivoluzionario). In subordine, Alwyn predilige i temi della ribellione umana in senso lato; le storie di fuggitivi, di gente che si sottrae al potere costituito, che cerca affannosamente un rifugio, abbondano nella sua filmografia, fino all'ultima pellicola da lui musicata, *The Running Man*, che significa proprio « l'uomo che fugge », anche se nella versione italiana è diventata « Un buon prezzo per morire » (1963 - di Carol Reed).

Il film che ripete la felice sintesi immagine-suono del *Fuggiasco* è dunque *Shake Hands with the Devil* (Il fronte della violenza, 1959 - di Michael Anderson) storia di un ribelle irlandese che si lascia prendere la mano dalla forza bruta. Alwyn crea una partitura vivida, piena di atmosfera, densa di sottolineature drammatiche, e di ottima qualità intrinseca; anche qui l'ossatura è data da un nobile e solenne canto funebre, ma percorso, anzi spezzato, da un ritmo violento e rude, che poi diventerà, nella sequenza in cui il protagonista viene ucciso sulla scogliera da un compagno di lotta, un susseguirsi regolare, a gruppi di due, di strappi in « fortissimo » dell'orchestra; soltanto dopo il compiersi del dramma, e dopo che l'arma usata per l'uccisione viene gettata in mare, la triste melodia che fa da « leit-motif » si esalta in una perorazione squillante degli ottoni, in una specie di dolorosa e virile vittoria sulle forze del male (anche se, stavolta, il significato del racconto non è così limpido come nel *Fuggiasco*; anzi può sembrare ambiguo). Ottimi anche alcuni episodi musicali autonomi come quello, per archi e legni distesi in una melodia sommessa che sfuma in « pianissimi » delicati, che regge la veglia dei ribelli nel vecchio faro, o come quello, in perfetto sincronismo con gli effetti ed i gesti — unico timbro, il timpano — per l'arresto e la tortura di un giovane ribelle.

Particolarmente significativo, per l'uso dei silenzi e la preponderanza degli effetti sulla musica, la partitura « essenziale » di *A Night to Remember* (Titanic latitudine 41° Nord, 1958 - di Roy Baker), ultima versione della tragedia del « Titanic »: qui domina sovrano un materiale sonoro « concreto », come i gridi, i canti, l'orchestrina di bordo (nei ballabili, e poi nel « Nearer My God To Thee »), i rumori. Solo nel finale, quando la nave « Carpathia » accorsa sul luogo del naufragio avvista il cerchio d'acqua cosparso di relitti, un lento movimento legato di archi si alza commosso in funzione di solenne e pietoso raccoglimento per le vittime.

Cimentatosi in tutti i generi, Alwyn ha fatto buona prova anche nella commedia (più facile il ricorso al folklore nei film esotici, e alle trovatine d'effetto in quelli d'avventura). Ricordiamo soltanto le trillanti, beffarde sottolineature di *Crimson Pirate* (Il corsaro dell'isola verde, 1952 - di Robert Siodmak) e l'uso spiritoso della musica, in funzione di vere e proprie « beccate sonore », in *The Million Pound Note* (Il forestiero, 1954 - di Ronald Neame), con la deformazione caricaturale dell'inno nazionale americano, i gorgheggi delle vecchie signore ai ricevimenti ufficiali, le telefonate in Borsa, l'ironica pittura della società inglese e dell'americano sua vittima.

I compositori di transizione (2): Benjamin Frankel

Un musicista che, nonostante la diversa formazione, si avvicina un po' ad Alwyn per la sapienza nel legare la musica agli effetti è Benjamin Frankel. Nato nel 1906, Frankel viene dalla musica leggera; ha suonato nelle orchestrine, ha composto musiche per operette e per la radio, ha curato arrangiamenti jazz e per spettacoli di rivista, prima di dedicarsi — verso la quarantina — alla musica « seria »: un balletto, due sinfonie, un concerto, musica da camera. Per quanto riguarda i suoi contributi al cinema, pur prediligendo ormai i film drammatici, non ha mai abbandonato del tutto il settore in cui si trovava specializzato agli inizi (che risalgono al 1936), e cioè la commedia, il film leggero. Dopo le partiture (non note in Italia) per un *Macbeth* ed un *Giulio Cesare* sperimentali, con *The Seventh Veil* (Il settimo velo, 1945 - di Compton Bennett) — in cui un delizioso valzer per pianoforte, originale, si alterna a brani di Chopin, Mozart, Grieg, Rachmaninoff e Beethoven — Frankel afferma il suo nome e pone la sua candidatura a prove più complesse.

Give Us This Day (Cristo fra i muratori, 1949 - di Edward Dmytryk) è la grande occasione. La musica si annuncia drammaticamente funzionale e intrinsecamente robusta, fin da quando, incalzante ed ossessiva, sullo sfondo iniziale della moderna città rende la frenesia disumanizzante della lotta per la sopravvivenza. Ottimo l'uso di materiale preesistente nella sequenza dei due sposi che vanno ad abitare nella casa d'affitto, basato volta a volta su un ritmo di jazz, poi su uno « swing » di tempo molto più vivace e quindi su un melanconico « blues ». Sinfonicamente parlando, il brano più riuscito di Frankel è quello che fa da sfondo all'amaro episodio che mostra il protagonista nel suo vagabondare notturno, nelle sue ire familiari e nel suo rifugiarsi da una donna di piccola virtù ma assai comprensiva: Frankel costruisce un'atmosfera di commossa partecipazione, irretendo lo spetatore — più di quel che non facciano gli altri elementi espressivi della sequenza — in una autentica compassione, in senso etimologico, col personaggio.

Degna di questa bella partitura, a nostro parere, è quella composta da Frankel per *Orders to Kill* (Ordine di uccidere, 1957 - di Anthony Asquith). Nella prima metà il film, che è la storia di un « ardito » inglese incaricato di eliminare una spia insinuatasi nelle file dei « maquis », non ha particolarità. Ma dopo l'uccisione, compiuta per obbedire agli ordini su una persona che il protagonista ha avuto modo di conoscere bene e di stimare, intimamente convinto della sua totale innocenza, la crisi che sconvolge l'esistenza dell'agente britannico è affidata non soltanto all'immagine ma, in modo preponderante, alla musica, che si impegna in interventi di grande incisività. Quando il protagonista, ad esempio, fugge dopo l'uccisione traversando un cimitero, una canzonetta-marcia di una pazza allegria esplode sulla sua corsa allucinata fra le tombe in un effetto di violento asincronismo, poi sviluppato sinfonicamente con ricchezza di motivi, in cui entrano anche variazioni ritmiche del segnale radiofonico di Radio Londra. Più tardi, dopo un episodio di note martellanti che segue il protagonista nel suo peregrinare disordinato per la città, Frankel sfrutta musicalmente i rumori del telefono (campanello,

segnale d'occupato, ecc.) quando l'agente inglese tenta inutilmente di ottenere contatti per giustificarsi e cercare ratifiche al suo operato.

Un tema più alto ancora, nella direzione della violenza esercitata sulla mente e sull'animo dell'uomo, viene offerto a Frankel con *The Prisoner* (Il prigioniero, 1955 - di Peter Glenville), ma salvo alcuni severi movimenti legati d'archi e accenni abbastanza facili al « Dies Irae » della liturgia, questa partitura non ha grandi cose. Meglio quella per *Footsteps in the Fog* (I perversi, 1955 - di Arthur Lubin), basata su un bellissimo tema di sapore quasi bruckneriano, o per *Guns of Darkness* (L'attimo della violenza, 1962 - di Anthony Asquith), di tipo moderno, con accentuazioni fortemente drammatiche. Nel 1964 Frankel è stato chiamato da John Huston a musicare *The Night of Iguana* (La notte dell'iguana), ma i risultati non sono stati di grande rilievo, anche se la partitura è sottile e colta, talvolta armonicamente imprecisa e quindi suscitatrice di atmosfere vagamente inquietanti.

Come Alwyn, Frankel ha musicato molti titoli avventurosi di scarso rilievo e dà buona prova tanto nella commedia come nel film drammatico. Basterà ricordare la sinfonietta dei rumori di laboratorio in *The Man in the White Suit* (Lo scandalo del vestito bianco, 1951 - di Alexander Mackendrick) — le bolle gorgoglianti durante gli esperimenti dello scienziato alla ricerca del tessuto indistruttibile diventatavano, nel basso-tuba e in altri ottoni, un ritmo di samba, per poi sciogliersi alla felice conclusione dell'esperimento in una fanfara gioiosa — o l'eleganza ironica della musica di *The Importance of Being Earnest* (L'importanza di chiamarsi Ernesto, 1952 - di Anthony Asquith). O anche gli effetti satirici di *The Love Lottery* (L'idolo, 1953 - di Charles Crichton), in cui un « divo » è terrorizzato dall'assalto delle « fans » di tutto il mondo, le quali pongono l'assedio sfruttando il folklore musicale dei rispettivi paesi, o l'uso caricaturale di moduli musicali seriosi in *The Iron Petticoat* (La sottana di ferro, 1956 - di Ralph Thomas), in cui una gavotta sottolineante l'andirivieni di due uomini e di una donna che entrano ed escono, ciascuno all'insaputa dell'altro, dalle rispettive camere d'albergo ha un sapore alla Lubitsch.

I compositori di transizione (3): Brian Easdale e « Scarpette rosse »

Accingendoci a parlare di Brian Easdale viene anzitutto da rammaricarsi per la scarsità delle collaborazioni cinematografiche di questo musicista. Si ripete un po', per Easdale, quello che si verifica per Britten: il fenomeno di un autentico talento musicale, di formazione e di gusto moderni, vicino al mondo dello spettacolo, che priva il cinema di apporti da considerare indubbiamente preziosi. Nato nel 1909, pur essendo di lui molto meno noto, Easdale si avvicina un po' a Britten — insieme col quale ha diretto per un paio d'anni il « Group Theatre » di Londra — per la modernità delle concezioni musicali e per la vivida immediatezza delle invenzioni melodiche e armoniche: ha firmato principalmente musiche di scena e orchestrali, un concerto per piano, tre opere, senza raggiungere (tanto meno in Italia) una gran fama. Eppure si tratta di un musicista di vivissimo ingegno. Al cinema si è accostato fin dal 1937 con documentari per il G.P.O. ed il « Crown Unit »,

ma soltanto nel 1947 — con *Black Narcissus* (Narciso nero, di Michael Powell ed Emeric Pressburger) — ha abbordato il lungometraggio.

In pratica, Easdale è stato il musicista di questi soli registi, Powell e Pressburger, i quali hanno dato ad un periodo del cinema inglese una loro impronta personale di gusto vivace e dallo sperimentalismo formale fertile di suggerimenti, specialmente nel campo del colore, dell'apporto scenografico e dell'osmosi fra realtà e spettacolo. Brian Easdale è proprio il musicista che ci voleva per questi due registi, in quanto il suo apporto — nervoso, « disponibile », sensibilissimo — si fonde perfettamente con le loro intenzioni, esattamente come l'apporto del fidato operatore Jack Cardiff e quello dello scenografo Alfred Junge (poi sostituito da Hein Heckroth). Una decina di film in tutto costituiscono l'intera filmografia di Easdale, dei quali cinque firmati dal « team » P.P. (dal citato *Narciso nero* a *The Battle of the River Plate* [La battaglia del Rio della Plata], 1956, attraverso *The Red Shoes* [Scarpette rosse], 1947; *The Elusive Pimpernel* [L'inafferrabile Primula Rossa], 1949; *Gone to Earth* [La volpe], 1950) e uno dal solo Michael Powell, *Peeping Tom* (L'occhio che uccide, 1960) che è anche l'ultima pellicola musicata da questo compositore. Possiamo trascurare i titoli che esulano da questo elenco, dei quali il più rilevante è *An Outcast of the Islands* (L'avventuriero della Malesia, 1951 - di Carol Reed) in quanto ciò che vale veramente nelle fatiche cinematografiche del Nostro si trova nei film della coppia citata.

Già fin da *Narciso nero*, storia di un incantesimo sottile operato dalla magica atmosfera di una montagna in India, che corrompe i propositi e la fede delle religiose di un convento, Easdale fonde il suo apporto col colore, col paesaggio, con gli effetti sonori, con la pittura dell'atmosfera nel rendere concreta, avviluppante, l'aria maliosa del luogo: i suoi lungamente tenuti dei corni da montagna che riecheggiano nella valle, i tamburi ossessivamente insistenti, che debellano gli animi delle suore veglianti, l'ululato incessante del vento, e sopra tutto questo una musica insidiosa, « liquida », che inebria e distrugge con armi profumate i buoni propositi.

Scarpette rosse è il titolo di gran lunga più noto di Easdale. Ma, nonostante l'Oscar del 1948 per la miglior musica, lo si ricorda non tanto per il sonoro quanto per la popolarità conquistata dalla vicenda e per il balletto che ne è al centro; eppure la cosa migliore del film, ed il suo motore, è proprio la musica. Non ci riferiamo soltanto al brano originale composto per il balletto, ma anche a tutto il resto, poiché tutta la pellicola è retta da un interesse musicale vivissimo, e testimonia l'intesa verificatasi tra i registi del film e gli altri artefici, che ripete un po' l'atmosfera di progressiva creazione raffigurata nel film tra coreografo, musicista, produttore musicale ed esecutori del balletto (la posizione di Easdale, fra l'altro, richiama nella realtà quella del giovane musicista della finzione: non celebre ma pieno di talento, riconosciuto da quei pochi che pongono la loro fiducia in lui venendone ricompensati con una collaborazione entusiasta e di alto livello).

Anche qui ciò che conta è la definizione dell'atmosfera e degli stati d'animo. Vogliamo citare un preciso passaggio. Contesa fra la dedizione assoluta al balletto e l'amore per un musicista, la ballerina Vicky ha scelto la seconda alternativa, sposandosi con l'uomo amato. Una notte, mentre i due

coniugi sono a letto, una voce indefinita vocalizza nell'aria, impalpabile, un frammento melodico. È la proiezione concreta dell'ispirazione sorta in quel momento nel musicista, il quale si alza, va al piano, ripete l'inciso alcune volte, poi lo armonizza, tentando diversi accordi, e lo sviluppa: noi lo udiamo poi nel flauto che lo espone punteggiato, indi nel violoncello che lo espone legato, poi ancora nel piano con grandi arpeggi. È nato un pensiero musicale, completo di melodia, armonia e colore orchestrale, ed è in questo momento che il musicista, sorpreso dalla moglie sopraggiunta, l'abbraccia: l'ispirazione e l'amore vanno di pari passo. Più tardi però Vicky è tentata dal mondo del balletto, che nella persona di un coreografo assolutista e fanatico cerca di strapparla agli affetti familiari: quando finalmente ella deve ammettere a se stessa di amare più il balletto che il marito, la radio trasmette la « prima » dell'opera nuova composta da quest'ultimo, un « Cupido e Psiche » il cui inizio si sente appena sotto il drammatico e risolutivo incontro dei due uomini (coreografo e marito) intorno alla donna, e che non presenta particolari motivi di interesse nel suo ossequio a moduli di una generica modalità. Ma questa musica acquista di colpo un valore decisivo quando si percepisce nettamente una voce di soprano che canta l'aria composta in quella notte felice, alla cui nascita abbiamo assistito: la musica nata dall'amore segna ora il crollo di questo amore.

Un altro brano che denota l'interesse sinceramente musicale del film è anche quello che accompagna la genesi del balletto « Scarpette rosse », da quando il musicista della vicenda accenna al piano i temi, spiegandone al coreografo ed agli esecutori i momenti, cantando egli stesso i motivi, accennando alle situazioni visive e ai timbri da preferire: qui un rintocco di campane, là un assolo di violino, poi una ripresa degli ottoni eccetera. Un'occasione invece del tutto sprecata è a nostro parere il finale (la corsa disperata di Vicky che si getta dalla terrazza), in cui, malgrado il ricorso a motivi dell'opera nuova e del balletto, il sonoro non ha un rilievo preciso, resta opaco e di maniera.

Ma veniamo al balletto vero e proprio; nessuno, che ci risulti, se ne è occupato dal punto di vista musicale, e pensiamo che valga la pena di accennarne. È un brano di musica della durata di 17 minuti, compresi i momenti di silenzio fra un « tempo » e l'altro, composto da Easdale sullo studio di 120 bozzetti schizzati dallo scenografo Hein Hechroth, il quale aveva immaginato con l'aiuto di Robert Helpman, il coreografo, una moderna interpretazione della favola « Scarpette rosse » di Andersen, in cui il balletto tenesse conto più delle possibilità del mezzo cinematografico che delle tavole del palcoscenico. Composta la musica, essa fu ripetuta e ripetuta davanti ad Helpman e a tutta la « troupe » (proprio come nella finzione) mentre i disegni dello scenografo venivano proiettati su una parete: nacquero così, a poco a poco, i movimenti coreografici e, in breve, tutto il balletto.

Esso si compone di otto episodi:

0'.00" Tentata da un diabolico ciabattino, una ragazza calza un paio di magiche scarpette rosse che la fanno danzare in uno stato di grande esaltazione: dopo alcuni tocchi che introducono nel clima di favola (la vetrina del ciabattino), ecco, tutto effuso, il tema principale (il tema delle scarpette), che sulla danza della ragazza varia e si spiega compiutamente, con abbandono.

2'.55" Discende la notte. La ragazza danza con tutti gli uomini che incontra ad una sagra, ma nessuno resiste e tutti cadono a terra come fogli di carta, che lei calpesta: qui il nucleo del tema viene ripetuto in tempo sempre più rapido ed in timbri sempre diversi, fino a diventare un semplice inciso ostinatamente presente, poi variato sommessamente con accenni jazzistici, finché smuore in « pianissimo ».

6'.43" Ancora danzante ma stanca, la ragazza vuol rientrare a casa e traversa la città vuota nella notte. Ma le scarpette non le permettono di fermarsi e l'allontanano da casa. È allora che vede il calzolaio-mago e capisce di essere stregata, ed è a questo punto che il balletto non è più svolto oggettivamente come davanti ad una platea di spettatori, ma come visto dall'immaginazione di Vicky, la ragazza che danzando nel ruolo della protagonista ha ottenuto la sua prima grande occasione, e che confonde ora se stessa con la protagonista. La storia del balletto diventa soggettiva: Vicky, danzando, si sente stregata non più dal ciabattino ma dal coreografo. Easdale ha puntualizzato questo scarto di dimensione narrativa introducendo nell'orchestra le « onde Martenot », uno strumento elettronico dalle sonorità liquide e rarefatte, dai « glissati » di una dolcezza quasi insopportabile, che crea come un'eco misteriosa alla melodia e le dà il senso del magico.

9'.13" La scena, riflettendo il mondo dell'immaginazione di Vicky, è ora fantastica: un paesaggio stralunato di nuvole e montagne intorno ad una città morta, deserta. Un accompagnamento cadenzato, monotono, fa da sfondo ad una melodia desolata.

11'.18" Il ciabattino guida la ragazza attraverso il sorgere di macabre figure che materializzano gli incubi e le paure di lei. Una variazione del tema principale è continuamente interrotta da brusche accentuazioni dell'orchestra.

12'.18" Gli sfondi cambiano continuamente. Ora la ragazza è in una sala da ballo, ma la festa finisce ed ella danza ancora, sola, fino al mattino, in un ritmo di danza strascicato, esausto.

13'.38" Le campane chiamano la gente alla chiesa. Anche la ragazza tenta di entrare in chiesa, ma il prete sulla porta la respinge, su un bellissimo tema severo e grandioso, ripreso da un vecchio autentico corale tedesco. La ragazza riprende a danzare furiosamente su variazioni dello stesso corale.

15'.35" Alla conclusione della danza, la ragazza cade morta ai piedi del prete. Questi le leva le scarpette rosse: in questo momento il tema dell'incantesimo si ode per l'ultima volta, affidato al violino solo.

16'.20" Il prete solleva la ragazza morta e la porta in chiesa, mentre il ciabattino si riprende le scarpette e le espone nella vetrina del suo negozio, in attesa della prossima vittima: sul lamento per la morte della ragazza si innesta il motivo tintinnante della vetrina del ciabattino, concludendo ciclicamente con le note dell'inizio.

17'.00" Fine.

Di almeno un altro film di Powell e Pressburger si deve parlare: di *La volpe,* non fosse altro che per il premio ricevuto alla Mostra di Venezia del 1950 per la miglior musica (*La battaglia del Rio della Plata,* invece ha una musica celebrativa e guerresca assolutamente anodina, evidentemente non sentita dal musicista). La fatica di Easdale, per *La volpe,* si svolge in due direzioni: la musica di commento, che è piuttosto un sottofondo impalpabile ed indefinito mirante a suscitare l'atmosfera, ancora una volta, di sortilegio e di fatalità in cui è immersa la storia della selvaggia ragazza dei boschi invano contesa da due uomini, e la musica realistica, presente nell'inquadratura, vecchie melodie e celtiche canzoni a ballo rusticane (la protagonista usa cantare

arie tradizionali accompagnandosi sull'arpa del padre). Ma la comune caratteristica di queste due dimensioni musicali è data dalla presenza insistente di fatali e minacciosi accenni del corno legati alla figura dell'eroina, che è come la selvaggina del bosco terrorizzata dalla caccia, e preda lei stessa.

Il più grande titolo di merito di Brian Easdale — per concludere con questo musicista — è quello di essere passato indenne attraverso le peggiori tentazioni, riscattandole anzi in qualcosa di positivo: intendiamo riferirci ai trabocchetti sentimentali e decadenti offerti dai soggetti filmati da Powell e Pressburger, che il musicista non solo ha evitato ma ha anzi colmato con i suoi interventi di una secca ed essenziale oggettività, col nitore dei suoi dialoghi fra strumenti, col linguaggio castigato ma intimamente espressivo, rifuggendo dalle sbrodolature, dalle intemperanze e dall'effetto per l'effetto. Un merito grosso.

I compositori di transizione (4): Hubert Clifford, Clifton Parker, Philip Green, John Wooldridge

Hubert Clifford, nato nel 1904, di origine australiana, è un'autorità nel campo dell'insegnamento musicale: ha composto poco per dedicarsi all'attività didattica, dopo essere stato supervisore della BBC e direttore musicale della « London Film Productions » di Korda. Per Korda è stato ad Hollywood, nel 1947, dove si è impadronito di tutti i segreti della sonorizzazione e della registrazione, applicando i ritrovati tecnici più aggiornati alla produzione inglese. Accostatosi al cinema nel 1943 con diversi documentari, ha musicato a partire dal 1951 alcuni lungometraggi di diverso peso, fra i quali giova ricordare almeno *Hunted* (La colpa del marinaio, 1952 - di Charles Crichton), dalle sonorità corpose nel tratteggio di un paesaggio marina-popolaresco, e *Bachelor of Hearts* (Uno straniero a Cambridge, 1958 - di Wolf Rilla) dotato di effetti musicali spiritosi e di fresca inventiva.

Clifton Parker (nato nel 1905, ex-orchestrale, poi compositore ed arrangiatore) porta curiosamente nelle sue partiture cinematografiche, anche per i film di più futile consistenza, una quadratura sinfonica ed un impegno d'alta scuola degne, a dire il vero, di miglior causa (d'altronde è proprio questa pratica ostinata della musica da alte vette, applicata persino alla produzione più corriva, che pone su un piano di supremazia la musica cinematografica inglese). Parker, dunque, dopo essersi accostato al cinema nei primi anni della guerra con una versione del « Buon soldato Schweik » (intitolata *It Started at Midnight*), ha musicato molti documentari per la RAF e per l'esercito, passando al lungometraggio spettacolare attraverso il semi-documentario *Western Approach* (1945 - di Pat Jackson), dal robusto commento basato su un tema sapientemente variato.

Nella sua nutritissima filmografia fanno spicco i film avventurosi, specialmente esotici e marinareschi (*Western Approach*, che ha imposto Parker, era la storia di un gruppo di naufraghi alla deriva su una scialuppa). Fra i migliori dal punto di vista musicale si possono ricordare *The Blue Lagoon* (Incantesimo dei Mari del Sud, 1948 - di Frank Launder), dove la beata vita primitiva degli atolli era levitata da un bel tema onduleggiante affidato ai legni; *The Virgin Island* (Sabbie roventi, 1958 - di Pat Jackson), di cui

vengono sfruttati piacevolmente elementi folclorici dei Caraibi, come nell'ottimo brano in cui un personaggio, per festeggiare l'unione di una coppia amica, accenna il motivo della marcia nuziale di Mendelssohn ai suonatori di quei singolari strumenti a percussione ricavati da bidoni di benzina, i quali improvvisano un seguito di brillantissime variazioni sul tema; *The Thirty-Nine Steps* (I trentanove scalini, 1959 - di Ralph Thomas), il cui ammiccante commento prende le mosse da un nutrito movimento sinfonico iniziale; *Sink the Bismark* (Affondate la Bismark, 1960 - di John Brabourne), dagli interventi molto parchi ma di notevoli pregi contrappuntistici. Interessante anche il commento ad un film realizzato in Inghilterra da Disney, *The Treasure Island* (L'isola del tesoro, 1950 - di Byron Haskin), in cui avevano largo posto alcuni vecchi canti marinareschi, fra cui quell'« Yo-Ho-Ho, and a Bottle of Rhum » che doveva poi diventare popolare presso i nostri pubblici televisivi perché inserito in una versione sceneggiata del romanzo di Stevenson:

« Quindici uomini,
quindici uomini sulla cassa del morto,
... e una bottiglia di rhum! »

Philip Green, compositore e direttore d'orchestra, è uno dei pochissimi musicisti specializzati del cinema britannico. La sua attività si esplica infatti esclusivamente, a parte l'incisione di dischi con un suo complesso, nel campo del cinema, e si rivolge ad una produzione corrente, alla quale Green dedica solitamente le risorse di un mestiere non più che corretto. Attivo dal 1946 (da *The Magic Bow* [Un grande amore di Paganini] di Bernard Knowles, una biografia romanzata del celebre violinista genovese zeppa di musiche paganiniane, in cui Green ha trovato modo curiosamente di inserire una « romanza »), questo musicista fa le sue prove migliori nella commedia, poiché nei film drammatici denuncia alquanta retorica, come in *Victim* (La vittima, 1961 - di Basil Dearden). Meglio dove Green usa, anziché una musica di struttura concertistica, il jazz, come in *Sapphire* (Zaffiro nero, 1959 - ancora di Dearden) in cui il complesso di Johnny Dankworth assicurava un eccellente fondo dinamico. Ritroveremo più tardi il nome di Dankworth fra le ultime leve dei musicisti britannici, fra quelli appunto che basano spesso le loro fatiche sugli sviluppi del jazz.

Comunque noi ricordiamo Green soprattutto per i film « leggeri »: i gustosi coretti di *John and Julie* (1955 - di William Fairchild), qualche momento di buon contrappunto visivo-sonoro in film dell'attore comico Norman Wisdom, quasi tutti d'appannaggio di questo musicista, e l'uso sfottitorio di una fierissima marcia militare in *The League of Gentlemen* (Colpo da otto, 1960 - di Dearden), storia di una rapina organizzata con rigore prussiano da un gruppo di impettiti ex-ufficiali dell'esercito di Sua Maestà.

Un musicista che ha debuttato per il cinema nel 1947 è John Wooldridge (nato nel 1911), pioniere dell'aviazione ed eroe della RAF, prima ancora che compositore di pezzi per coro, orchestra, voci, e poi di commenti a film. Le sue fatiche per il cinema, non numerose, non meriterebbero di essere ricordate se non fosse per *The Woman in Question* (Donna nel fango, 1950 - di Anthony Asquith) che sull'incontro del protagonista maschile con la donna del titolo propone una melodia per archi in tempo lento veramente bella.

I nuovi (1): Kenneth Jones, John Veale, Humphrey Searle, Elizabeth Lutyens, Anthony Hopkins, Larry Adler e altri

E siamo, finalmente, ai « nuovi », alle creature del dopoguerra. Ma qui, quando il discorso dovrebbe entrare nel vivo, in realtà s'affloscia. Non che manchino, i compositori nati al cinema nel dopoguerra, sciolti dalle esperienze del passato, vergini rispetto alle conquiste pionieristiche e ai severi tirocinii dei loro predecessori, ma nella grande maggioranza si tratta di nomi senza rilievo, di musicisti che non lasciano una loro impronta precisa, che, in una parola, non incidono da protagonisti nei film ai quali sono chiamati a collaborare. Consideriamo, per ora, il gruppo dei musicisti apparsi alla ribalta negli anni '50: su una ventina di nomi soltanto due, tre, meritano di essere analizzati nella loro opera. Gli altri appartengono al rango dei mestieranti e, al più, degli artigiani, non degli artisti creatori. Nei casi migliori meritano di essere citati solo per un film o due: il grosso della loro produzione non ha caratteristiche.

Non vale la pena, per tale ragione, di parlare di un James Bernard, specialista di film avventurosi, o di un Gerard Schurman, versato in quelli drammatici, o di un Bruce Montgomery, che ha musicato tutta la serie dei « dottori » (iniziata con *Doctor in the House* [Quattro in medicina], 1954 - di Ralph Thomas), o di uno Stanley Black, che passa con disinvoltura dalla commedia al film dell'orrore, o di un Laurie Johnson o di un Cedric Thorpe Davie — che pure ha fatto studi rigorosi ed è stato allievo di Kodaly — i quali si esercitano su tutte le tastiere.

Su qualcun altro si può dire qualcosa di più. Per esempio su Tristram Cary, che si può ricordare per qualche suo commento a film brillanti, specialmente per *The Ladykiller* (La signora omicidi, 1955 - di Alexander Mackendrick) che annovera un gioco spiritoso col celebre « minuetto » di Boccherini, una bella marcetta funebre per l'andirivieni dei morti in carriola attraverso il giardino, variazioni sul timbro del « carillon » e un buon uso del « fugato » per i rapporti tra i criminali e la loro serafica ospite (ha giovato molto a Cary l'esperienza fatta con i disegni animati). O su Douglas Gamley, che fra una commedia e un film di Tarzan (anche in Inghilterra se ne fanno), trova modo di musicare uno dei film inglesi di John Ford, *Gideon's Day* (24 ore a Scotland Yard, 1957) dove sfrutta vecchie arie dell'isola, come « London Bridge Is Falling Down » su cui costruisce un nutrito movimento fugato.

O su un gruppetto di compositori moderni, appartenenti ai più recenti indirizzi della musica, dalle possibilità espressive notevoli ma solo pallidamente — e saltuariamente — riflesse nelle loro partiture per il cinema. Diciamo di Kenneth Jones, che dopo aver adattato la « suite » di Prokofieff « Il luogotenente Kije » per *The Horse's Mouth* (La bocca della verità, 1958 - di Ronald Neame), in *Ten Seconds to Hell* (Dieci secondi col diavolo, 1959 - di Robert Aldrich) ha alternato momenti banali con sottolineature drammatiche molto efficaci, basate sull'uso espressivo della dissonanza; di John Veale, un autodidatta o quasi, nato nel 1922, che in *The Purple Plain* ([Pianura rossa], una produzione inglese del 1955 diretta da Robert Parrish) ha avuto modo di presentarsi con un commento sobrio, secco, attento

agli effetti sonori, e che in *The Spanish Gardener* (Il giardiniere spagnolo, 1956 - di Philip Leacock) ha usato in modo spregiudicato gli strumenti a fiato; di Humphrey Searle, compositore (nato nel 1915) di stretta osservanza dodecafonica, allievo di Webern a Vienna ma vicino a Schoenberg, divulgatore della musica contemporanea e critico, attivo per la BBC e per il « Sadler's Wells Ballet » oltre che per le sale da concerto, autore dal 1956 di commenti cinematografici senza rilievo. La sua fatica più interessante è quella composta nel 1963 per *The Hauntings* (Gli invasati, di Robert Wise), in cui Searle ricorre ad effetti elettronici, scale incise a rovescio ed altre possibilità della registrazione dei suoni per rendere il disagio provocato dalle manifestazioni delle forze occulte che forma la sostanza della pellicola.

Fra i dodecafonici c'è anche una donna, Elizabeth Lutyens, nata nel 1906, autrice di un'opera, molta musica per complessi da camera, molta musica per la radio, che in alcuni documentari ha mostrato di aver vaste possibilità per il cinema (*Eldorado*, 1951 - di John Anderson; *World Without End*, 1953 - di Paul Rotha e Basil Wright) ma che in seguito si è limitata più che altro ad ovattare d'atmosfere « standard » i film dell'orrore di Freddie Francis.

Di vaste possibilità anche Anthony Hopkins (nato nel 1921), pianista oltre che compositore di derivazione hindemithiana, anch'egli attivo principalmente per la radio ed il teatro (« Premio Italia » 1951 per il lavoro radiofonico « Face of Violence »). Al cinema ha collaborato con alcune partiture fra cui si possono notare quelle per film di Peter Ustinov: da *Vice-Versa* (1947), indiavolato « divertissement », al drammatico *Billy Budd* (idem, 1962), dalla partitura descrittiva e fluida, basata su una tessitura molto moderna degli archi. Il meglio di Hopkins è nella commedia, dove ha modo di esprimersi nel suo modo più tipico, cioè attraverso un organico ridotto ed il gioco ammiccante di pochi timbri (ha anche tenuto una conferenza, durante un congresso sulla musica svoltosi a Firenze nel 1950, sul concetto che « il suono usato con inventiva vale più di qualsiasi massa di musica ponderosa » (3).

Il musicista più « simpatico », in questa direzione dei timbri essenziali, è Larry Adler, che si basa addirittura su un timbro solo, quello dell'armonica a bocca. Nato nel 1914, Adler ne è appunto un virtuoso, ed usa l'armonica (compositore ed esecutore ad un tempo) in alcuni commenti interessanti per il colore particolare di questo strumento, che Adler piega anche ad effetti drammatici. In *King and Country* (Per il re e per la patria, 1964 - di Jospeh Losey) il musicista interviene raramente, nei momenti di pausa e di descrizione della vita di trincea, prendendo spunto dal fatto che il protagonista, in prigione, si consola con una armonica a bocca: talvolta lo strumento è seguito da un singolare accompagnamento di note legate nel contrabbasso. In *The Hook* (L'uncino, 1962 - film americano di George Seaton) Adler usa ancora l'armonica in unione ad altri strumenti, anzi ad una intera orchestra, ma con risultati caramellosi; altrove (*Wild Wind in Jamaica* [Ciclone sulla Giamaica], 1965 - di Alexander Mackendrick) usa altri strumenti

---

(3) Vedine il testo nel volume « Musica e Film », edito da « Bianco e Nero » in occasione del Congresso del 1959 tenutosi in seno alla XX Mostra del Cinema di Venezia.

solisti, come la chitarra (in una toccata saporosa e popolaresca per alcuni aspetti descrittivi della vita di bordo).

Ma il risultato di gran lunga più soddisfacente di Adler è nel film del suo debutto, *Genevieve* (La rivale di mia moglie, 1953 - di Henry Cornelius), una commediola frizzante sulle manie di alcune breve persone per le automobili veterane in gara sul tradizionale percorso Londra-Brighton. Qui l'armonica regnava sovrana, anche se qua e là collegata a diversi « colori » (piano, archi, strumentini) e piegata a diversi moduli espressivi di estrema varietà (classicheggianti, in stile jazzistico) ma sempre con brillanti risultati; anche perché lo strumento solista è suonato da Adler con consumata perizia e si piega a difficili esigenze, acquistando, al di là del suo aspetto immediato, di popolaresca semplicità, una complessità insospettata di effetti. Da notare anche il gioco dei temi: il valzerino elegante, con accompagnamento di piano, per il rapporto tenero-rissoso del protagonista con la moglie, la variazione ironica di questo motivo nella presentazione di « Genevieve », la vettura-cimelio del protagonista, la marcetta gagliarda alla sfilata delle « veterane » per Londra, il contrappunto maestoso sull'arrivo a Brighton dei due rivali, il motivo patetico, sconsolato, per il protagonista in « panne », ancora il valzer con armonie distorte in funzione di buffo accompagnamento per le liti coniugali provocate da « Genevieve ». Notevole nel film anche l'uso comico degli effetti sonori.

I nuovi (2): Philip Sainton, Malcolm Arnold

Ed eccoci a quello sparuto drappello di « nuovi » sui quali vale la pena di soffermarsi un po' più analiticamente. Uno di questo drappello è « nuovo » per modo di dire in quanto già anziano d'anni, oltre che musicista di un solo film: Philip Sainton, autore della bellissima partitura di *Moby Dick* (idem, 1956 - produzione inglese di John Huston). Sainton appartiene ad una nota famiglia inglese dedita da oltre un secolo alla musica, ed ha svolto una nutrita carriera di orchestrale oltre che di compositore: è stato « prima viola » con grandi orchestre (la « Royal Philarmonic », l'orchestra della BBC e altre) e membro del « Quartetto d'archi di Londra » col quale ha compiuto vaste « tournées » in America. Le più note fra le sue composizioni sono un balletto e pezzi per orchestra, fra i quali predominano quelli ispirati al mare, come « Two Sea Pictures » e « The Island ». Si è accostato al cinema per la prima volta (e, fino ad ora, anche per l'ultima) con *Moby Dick*, in quanto il regista Huston aveva ascoltato casualmente una composizione arrangiata e strumentata da Sainton.

La musica del *Moby Dick* costituisce un singolare esempio di perfetta intesa fra regista e musicista, e al tempo stesso si riallaccia alle grandi partiture dei maestri inglesi della « stagione d'oro » per la libertà con cui il compositore svolge compiutamente il suo discorso musicale, di carattere sinfonico, pur non mancando di sottolineare puntualmente tutte le svolte significative della vicenda. Sainton ha adottato un procedimento misto, affiancando a brani del tutto autonomi, di carattere moderno, altri ispirati ad autentici canti marinareschi del secolo scorso (come per l'inno cantato nella sequenza iniziale

della cappella, composto sulle parole di Melville « The Ribs and the Terrors in the Whale » nello stile degli inni protestanti anglo-americani dell'Ottocento) o addirittura ricorrendo alla citazione integrale di vecchie canzoni come « Santy Anna », « The Maid of Amsterdam », « The Red Roses » eccetera. Per gli interventi originali Sainton è ricorso ad un fitto uso di temi, molto brevi ma ben caratterizzati, e sostenuti da un vigoroso interesse ritmico; si staccano sugli altri il tema del « Pequod », un « moderato cantabile » pieno di raccoglimento; quello del capitano Achab, un « allegro » punteggiato e martellante, che rende l'ossessione del personaggio; quello della caccia alle balene, un movimento incisivo dei corni sostenuto da un « ostinato » degli archi; quello, infine, della balena bianca, un cantico imperioso e solenne, galvanizzato da un continuo cambiamento di tempo da 3/4 a 4/4 ogni due o tre battute, talvolta dopo una sola battuta, che dà al pezzo un'imprecisione dinamica di effetto molto suggestivo:

Se Philip Sainton non è andato oltre il film citato, Malcolm Arnold e John Addison — i due « acquisti » più validi degli anni '50 — sono assai prolifici. Arnold, più giovane di un anno (è nato nel 1921) ha iniziato prima di Addison la sua collaborazione al cinema. Per molti anni orchestrale (suonatore di tromba) nella « Filarmonica » di Londra, si è dedicato in seguito alla composizione di opere teatrali, balletti (il suo balletto « Omaggio alla Regina » è stato presentato anche in Italia, e precisamente al Teatro alla Scala), sinfonie, concerti, musiche di scena, musica sacra, rivolgendosi di preferenza a ricerche di inediti o inconsueti rapporti strumentali (fra gli strumenti usati sono l'armonica a bocca e la chitarra). Anche nel campo del cinema questo compositore ha trasposto la sua vivacità ed il suo sperimentalismo, e ricorda un po', nel suo atteggiamento anche teorico di fronte ai problemi della musica per film (ogni pellicola è un caso da risolvere di per sé, predilezione per organici ridotti, tendenza a rifuggire dalle soluzioni « standard » e a cimentarsi nell'inedito) il più anziano William Alwyn.

Arnold si è avvicinato al cinema verso il 1950, e già subito in uno dei suoi primissimi film (*Behind the Sound Barrier* [Ali del futuro], 1962 - di David Lean) testimonia la sua volontà di strumentalizzare in senso strettamente cinematografico il suo apporto musicale, lasciando largo posto in parti-

tura agli effetti sonori e soprattutto condizionando l'invenzione musicale alle immagini, alle battute del dialogo, alle situazioni narrative. In *Captain's Paradise* (Il paradiso del capitano Holland, 1953 - di Anthony Kimmins) — paradossale storia di un marittimo che fa la spola fra Gibilterra e l'Africa ed è felicemente sposato con due mogli, una al di qua e l'altra al di là dello stretto — il musicista sintetizza con felici passaggi le diverse atmosfere in cui vive il protagonista sulle opposte sponde, godereccio sulla riva africana, casalingo in Europa, raccordando ad esempio la tromba di un negro che esegue ritmi violenti in una orchestra jazz con la tromba di una banda municipale in un concerto barbosamente « borghese ». Gli accenni spiritosi sono molti: quando il capitano va a letto a Gibilterra, sempre alla stessa ora, una tromba suona la ritirata, e quando vaga per la città dopo il fallimento del suo paradiso (le due mogli lo hanno lasciato) l'accompagna una grottesca marcia funebre. In diverse situazioni del film Arnold ha lavorato di conserva col regista, giungendo ad ottenere — è il sogno di tutti i musicisti, purtroppo raramente realizzato — di preordinare una sequenza in vista del risultato finale prima delle riprese.

Questa collaborazione è stata ancora più stretta in *Hobson's Choice* (Hobson il tiranno, 1953 - di David Lean) in cui qualche scena è stata addirittura girata e montata sulla musica composta preventivamente. Ecco perché si tratta di una musica duttilissima, piena di sfumature, aderente come poche volte è successo alle immagini e al loro significato: una delle partiture più belle in assoluto che siano mai state composte per una commedia.

L'inizio del film è uno straordinario esempio di musica calibrata sulle immagini, dove i singoli oggetti e i singoli movimenti sono sincronizzati con il sonoro come in un disegno animato: si tratta di descrivere l'interno di una bottega di calzolaio, nottetempo, nella quale entrerà ubriaco il padrone Mr. Hobson (un Charles Laughton in stato di grazia). In un continuo alternarsi di tempi il compositore compone un piccolo mutevole affresco di ciò che la cinepresa va scoprendo, dei « lento » con scale discendenti o ascendenti per le panoramiche, rispettivamente verso il basso o verso l'alto, un « allegretto » quando la cinepresa inquadra scarpette mondane da signora, un « marziale » quando scopre stivali da cavallerizzo, un « allegro moderato » con trilli di campanelle e triangolo quando sosta su scarpette da ballerina, per concludere su uno « strappo » in fortissimo di tutta l'orchestra quando la porta si spalanca ed entra, brillo ma maestoso, il despota del luogo (4).

Più avanti, la camminata pomposa di Hobson è sottolineata da un ottimo movimento a note ribattute dei corni, mentre una fanfaretta di ottoni sottolinea le azioni decise della figlia maggiore, che medita di sottrarsi alla tirannia del padre. Il motivo conduttore del film è legato appunto a questa « ribellione », concretata nel matrimonio con un lavorante della bottega: due battute di sedicesimi negli archi, leggeri come trina (si pensa allo « Scherzo » del mendelssohniano « Sogno di una notte di mezza estate ») subito interrotte per uno sviluppo buffamente concettoso dei legni, che rendono bene le rudi

(4) Una parziale analisi di questa sequenza, con estratti della partitura, si può trovare nel citato volume « Tecnica della musica nel film ».

« avances » della gagliarda zitella e la goffa serietà del timido « fidanzato ». Questo passaggio è ripreso tutte le volte che viene suggerito il singolare rapporto amoroso dei due, e culmina nella sequenza della prima notte di nozze, dove il movimento si sublima maliziosamente in squilli sommessi di tromba e rulli di tamburo.

Malcolm Arnold (seguito): l'arte del comporre per i titoli di testa

Se nella commedia Arnold entra con interventi di classe e di peso decisivo, il dramma gli offre nondimeno situazioni molto stimolanti. Diciamo il « dramma » nella sua essenza, non tanto le occasioni colorate dell'avventura e dell'esotismo, che pure dopo alcune fatiche di facile effetto (le sottolineature belliche di *A Hill in Korea* [I fucilieri dei Mari della Cina], 1956 - di J. Aymes; le cadenze tropicali di *Island in the Sun* [L'isola del sole], 1957 - di R. Rossen; gli ammiccamenti intorno al « Danubio blu » per *Trapeze* [Trapezio], 1956 - di C. Reed) ha portato questo compositore all'Oscar 1957 per la miglior musica originale.

Diciamo del commento a *The Bridge of the River Kwai* (Il ponte sul fiume Kwai, 1957 - di David Lean) il cui « hit » — la marcetta militare diventata subito popolare — è paradossalmente tutt'altro che originale, in quanto si tratta della « Colonel Bogey March » composta nel 1914 da Kenneth Alford (nome d'arte di F.J. Ricketts). Ciò non toglie che la scelta di questa musica da parata sia stata felice nel rendere la disperata volontà di coesione morale dei prigionieri inglesi internati nel campo nipponico, prima ancora che l'accettazione della disciplina come rifiuto di resa, e che il motivo sia stato usato con sensibilità narrativa, in modo da assumere un diverso rilievo psicologico a seconda dei vari momenti: è chiaramente grottesca, oltre che trionfale, quando viene fischiettata dal reparto inglese che con piena accettazione si reca a costruire il ponte (quel ponte che, contemporaneamente, i compagni in armi si preparano a distruggere); è graffiante e beffardo quando è eseguito sotto il claudicante corteo dei feriti reclutati dal colonnello per proseguire ad ogni costo l'opera. Altri momenti sono più banali, anche se gli interventi hanno comunque il pregio di essere molto parchi, e si notano anche veri e propri errori (la citazione della marcia sotto l'esplosione di giubilo dei soldati quando il colonnello l'ha spuntata, per esempio).

Come spesso succede, l'Oscar non ha certo premiato il meglio di Arnold. Un gruppo di opere successive al *Ponte sul fiume Kwai* ci dà in modo più convincente la misura della classe di questo compositore: sono film di genere drammatico e anche esotico-avventuroso, ma, in ogni caso, senza alcuna concessione al facile folklore.

In *The Key* (La chiave, 1958 - di Carol Reed) la musica ha una tessitura moderna, asciutta, di un virile periodare, specialmente nei brani marinareschi, mentre per il resto ha interventi rari e brevi (come al solito Arnold non si abbandona alle perorazioni e a vasti sviluppi melodici, come fanno quei compositori che non sanno rinunciare alla loro ispirazione di musicisti prima che di musicisti cinematografici). Notevole un episodio da virtuoso (tipico di Arnold): quando uno dei protagonisti, ufficiale di marina, si vede assegnare il

comando di un rimorchiatore ed esce con la nave per provarne le macchine, il vecchio natante cambia continuamente rotta, fa giravolte, sembra quasi compiere una danza strana, ed ecco che il nostro musicista insapora il fatto con una specie di rapsodico brillantissimo intervento, tutto basato sulla mutevolezza dei « tempi » e dei ritmi, e perfettamente sincronizzato sui movimenti.

Il ritmo domina anche le pagine migliori di *Roots of Heaven* (Le radici del cielo, 1959 - di John Huston) e di *The Inn of the Sixth Happiness* (La locanda della sesta felicità, 1959 - di Mark Robson): l'Oscar ha attratto su questo musicista l'attenzione di Hollywood. Nel primo film un corposo motivo sinfonico, dall'accompagnamento fortemente inciso, fa da sfondo all'impresa ostinata del « missionario degli elefanti » che si batte per l'abolizione dei massacri di animali in Africa, ed il finale annovera una splendida soluzione, quando il protagonista viene rilasciato dalla locale polizia e marcia lentamente, prostrato nel corpo ma con incrollabile fermezza d'animo, verso la libertà, seguito da un drappello di laceri seguaci: qui la camminata stentata del personaggio, accompagnata a lungo dalla macchina da presa, è sostenuta concretamente da un robusto ritmo di bolero per piena orchestra che, ripetendosi continuamente, arriva ad affermarsi dopo un progressivo « crescendo » come un vero e proprio trionfo. In *La locanda della sesta felicità* Arnold cade qua e là nei trabocchetti della storia edificante con diverse (troppe) sottolineature romantiche, e con una soluzione indegna del suo talento: la marcia dei bambini cinesi portati in salvo attraverso la guerra dalla buona europea è accompagnata da una marcia militaresca che, sia nella sua sostanza di fanfaretta che nel modo in cui si accompagna, punteggiante e baldanzosa, al camminare dei bimbi spronati ad essere bravi soldatini, ripete volutamente, sfruttandone il successo, le caratteristiche della marcia del *Ponte sul fiume Kwai*. Anche qui, però, non mancano le soluzioni brillanti: come nelle variazioni, ora scherzose ora patetiche, di una filastrocca infantile cantata dai piccoli.

Niente colore locale, abbiamo detto. In *Nine Hours to Rama* (Nove ore per Rama, 1963 - altra regia americana di Mark Robson) Arnold rifiuta ciò che si può chiamare genericamente il folklore ma sfrutta allo stesso tempo, assimilandolo completamente alla sua personale ispirazione di musicista moderno, diversi elementi « geografici ». Questo appare, subito, fin dai titoli di testa, per i quali Arnold ha composto una pagina assolutamente strepitosa, che ha tanto maggior rilievo in quanto di solito la musica dei titoli di testa risponde a dei « clichés » ben precisi ed ha valore generico e grossolano di imbonimento (in America la « main title music » osserva uno schema fisso, praticamente intoccabile, che si può indicare nella formula A-B-A, dove A è il tema eroico, squillante, B il tema romantico, ed il secondo A la ripresa trionfale del primo tema). Arnold, dunque, immerge subito lo spettatore nella sostanza del film, che ricostruisce, in parte fantasticamente in parte basandosi sulla realtà, le ultime ore di vita di Gandhi nel giorno dell'attentato che pose fine alla sua esistenza terrena. Ora la pellicola è basata sul fatto che la polizia *sa* dell'attentato e dell'ora precisa in cui si compirà, per cui il racconto verte sui suoi disperati tentativi, in lotta col tempo, per trovare i mandanti e i sicari ed impedire così il delitto.

Già la parte visiva dei titoli di testa, curata da Saul Bass, sviluppa drammaticamente il concetto del tempo che fugge: i titoli sono stampati sul qua-

drante ravvicinato del vecchio orologio di Gandhi, per penetrare poi all'interno dei meccanismi in movimento, visti da diversi angoli e con forte ingrandimento. Arnold ha avuto l'idea di sfruttare questo motivo, ispirandosi ai rumori di tali meccanismi trasfigurati in una pagina ritmica di concezione del tutto « occidentale » (con tipiche accentuazioni jazzistiche) ma fatta di elementi coloristici presi da autentica musica indiana, perché eseguita da strumenti indiani. Ne è risultato un brano di 3 minuti e 12 secondi che è la fusione felice, perché unitaria e secca come un prodotto di getto, di elementi assai disparati, che corre implacabile verso la conclusione, senza soste, senza mai alterare l'intensità dei suoni.

Si tratta, dopo un breve preludiare (19 secondi) di uno strumento a corde, lamentoso, dai singolari intervalli di quarti di tono, di un'esecuzione affidata esclusivamente a strumenti a percussione (con interventi occasionali dello strumento a corde), ma continuamente variati nei timbri in un gioco multiforme, caleidoscopico. Così, dopo le prime battute preparatorie, scatta un colloquio fittissimo di ritmi fra uno strumento a percussione di pelle ed uno dal suono legnoso (22 secondi) che viene poi sincopato e raddoppiato (20 secondi) e passa ad un altro strumento di un altro timbro rigido (è l'episodio — 15 secondi — che più si avvicina all'« exploit » di una moderna batteria jazz); poi, prima lo strumento dal suono legnoso (8 secondi) poi un altro nuovo dal suono metallico (15 secondi), inframezzati da una riaffermazione del ritmo iniziale (18 secondi), riproducono il rumore del bilancere dell'orologio. Ad una ripresa del ritmo iniziale (9 secondi: ad ogni scarto del discorso musicale corrisponde, in sincrono perfetto, una diversa inquadratura delle interiora dell'orologio) seguono due episodi della stessa durata (18 secondi ciascuno), il primo una fusione dei diversi suoni che riproducono l'altalenare del bilancere, ed il secondo, su inquadratura di rotelline ed ingranaggi, un seguito di passaggi rapidi di gruppi di note ribattute — prima quattro, poi tre, poi due — da uno strumento all'altro, ciò che mette in rilievo, accostandoli subitamente, la diversità dei timbri, per poi, nel brano ultimo di 30 secondi, fondere i diversi procedimenti in un ritmo riassuntivo, alla fine del quale il brano è concluso bruscamente.

Questa complessità (la fusione di diversi elementi) regge tutta la partitura composta per il film, che purtroppo non manca di parentesi sentimentali d'effetto (il passato dell'uccisore del Mahatma), ma che si basa in preponderanza sull'uso variatissimo delle percussioni, indiane come timbro, occidentali come trattamento, come nella sequenza in cui l'attentatore è derubato della pistola da una meretrice o come nella lunga preparazione del raduno all'aperto per Gandhi. Un ottimo contrappunto fra percussioni e silenzi si trova nella sequenza dell'attentato: su un ritmo irregolare di tamburi, sempre più stringente, una voce lancia un'invocazione cui risponde ogni volta un'invocazione della folla, come in una litania, in progressivo crescendo, e quando il ritmo, sempre più abbreviato, diventa frenetico, in battiti fittissimi, sui tre colpi di pistola cala un silenzio assoluto, nel quale si distingue appena la sommessa invocazione di Gandhi a Rama; ed è ancora nel greve assurdo silenzio che la folla immensa si inginocchia sgomenta. Dove la musica indiana fa la sua comparsa allo stato puro, di citazione, è nel finale; infatti durante i funerali solenni del Mahatma non si odono i rumori e le parole, ma solo una nenia indiana per voce femminile, ieraticamente lamentosa.

Per concludere su Arnold, è da notare anche la delicatezza con cui questo

musicista dalle trovate robuste sappia piegarsi a situazioni sommesse, come in *The Boy and the Bridge* (1959 - di Kevin McClory), avventura di un ragazzo alle prese con la Torre di Londra, accompagnata da un ricamare sottile di organetti di Barberia, xilofoni, arpe; e come in *The Chalk Garden* (Il giardino di gesso, 1964 - di Ronald Neame), in cui inquietanti complessi infantili sono enucleati da interventi morbidi, ancora una volta estrosamente srumentati.

I nuovi (3): John Addison

Siamo, infine, all'ultimo nome della « generazione degli anni '50 », anche questo di giovane età ma inserito pienamente nella linea della grande tradizione musicale britannica. Ed è anche il musicista inglese forse più noto fra i nostri pubblici in quanto ha legato il suo nome ad alcuni titoli di prestigio dell'ultima produzione, specialmente ai film di Tony Richardson, ed un po' anche perché i meno distratti fra gli spettatori sanno distinguere, nelle partiture di John Addison — è di lui che si parla — uno stile, il segno di una personalità. Con Addison, dunque, siamo giunti all'« arrabbiatura » (ai film, cioè, degli « young angry men »), ma la sua formazione è sempre quella, cioè accademica, come tutti, praticamente, i colleghi che l'hanno preceduto. Nato nel 1920, ha studiato al Royal College of Music di Londra (sarebbe più facile nominare quelli fra i musicisti inglesi che *non* hanno studiato in questo antico Conservatorio) ed attualmente è uno dei suoi insegnanti; ha composto molta musica per varie destinazioni, specializzandosi in musiche per il teatro (due balletti, musiche di scena per rappresentazioni di prosa, ecc.) e per la TV.

Molto fecondo e dalla vena facile, Addison ha composto un numero altissimo di partiture per il cinema a partire dal 1950, adattandosi ad ogni genere di film (film di guerra, commedia, dramma con « suspense », film dell'orrore) e passando con disinvoltura dalla pellicola d'autore a quello dozzinale. Il difetto iniziale di Addison (ed in questo si stacca dalla tradizione « rigorista » dei vecchi Maestri) è quello appunto di lavorare troppo, difetto a dire il vero dal quale è andato sempre più emendandosi: contro i 7-8 film all'anno del periodo 1953-1955, attualmente la sua firma appare soltanto in 2-3 film per anno.

Ma già agli inizi, fra molto materiale ancora di maniera, scintillano qua e là i segni di un ingegno vivace ed appare la caratteristica principale di Addison: pagine chiare, immediate, senza pretese ma incisive, che vanno diritte allo scopo, subordinate alle esigenze narrative. Si possono citare, per esempio, in *Seven Days to Noon* (Minaccia atomica, 1950 - di John e Roy Boulting) un brano per timpani usati « tematicamente »; in *The Pool of London* (Città in agguato, 1951 - di Basil Dearden) un insistito ritmo dei bassi in funzione d'atmosfera (come Arnold, anche Addison predilige i ritmi vigorosi e le percussioni); in *Time Bomb-Terror on Train* (Terrore sul treno, 1952 - di Ted Tetzlaff) la delicata parentesi nel dramma che al suono affettuoso e nostalgico di una fisarmonica accompagna i ricordi di un personaggio; in *The Maggie* (1953 - di Alexander Mackendrick) un motivo semplicissimo ma irresistibile per concertina e bassotuba.

Il meglio di questo periodo è, a nostro parere, la partitura di *The Man Between* (Accadde a Berlino, 1953 - di Carol Reed) storia tormentosa di appostamenti, pedinamenti, agguati al confine fra le due Berlino. Qui il musicista adotta una struttura tutta moderna, asciutta, affidando a vischiosi impasti di sassofoni e clarinetti, chiusi nelle note basse, il compito di rendere concreta l'atmosfera di sospetto in cui si muove la vicenda, i rapporti melmosi ed infidi fra l'Est e l'Ovest (di cui il regista, si noti, non dà giustificazioni fino almeno dopo la metà del film, lasciando volutamente brancolare lo spettatore nel disagio di situazioni non conosciute, opprimenti come incubi senza logica). Il tema principale, legato alla visione del fantomatico sfondo delle nere macerie di Berlino sotto la neve, era costituito comunque da un motivo di « blues » eseguito da una tromba solista con effetto d'eco e timpani sommessi. Altrove gli interventi di Addison sono soltanto funzionali, o piacevoli, o scintillanti al punto giusto per testimoniare la scaltrezza di un « mestiere » perfettamente acquisito: come in *The Black Knight* (Il cavaliere del mistero, 1954 - di Tay Garnett) in cui un unico tema di cavalcata (ricorda un po' il « Trail to Mexico » di *Ombre rosse*) è presente in tutto il film, o in *Reach for the Sky* (Bader il pilota, 1956 - di Lewis Gilbert) nutrita di un facile motivo marziale, o in *Carlton Browne of the F.O.* (Mr. Browne contro l'Inghilterra, 1959 - di Jeffrey Dell e Roy Boulting) piena di gustose ironie sonore, la migliore delle quali riguarda un discorso del presidente dell'ONU: la sua voce è come un cinguettio paradisiaco, un suono melodioso di indefinibile dolcezza.

Il 1959 chiude un periodo, per Addison, e ne apre un altro. È l'anno, infatti, dell'incontro con Richardson, che in *Look Back in Anger* (I giovani arrabbiati) debutta nella regia cinematografica, dando il via al giovane cinema inglese. Questo regista chiama Addison al compito di supervisore della musica, che è di Chris Barber ed è eseguita da quest'ultimo e da « his Band », un complesso jazzistico: un'ottima colonna, dai ritmi molto vibrati, pieni di forza, e dai turbolenti assoli di tromba.

Per *The Entertainer* (Gli sfasati, 1960) Richardson affida ad Addison la responsabilità unica della colonna sonora: d'ora innanzi non vorrà altri che lui. La prima grande partitura per questo regista è quella di *A Taste of Honey* (Sapore di miele, 1961): una musica di moderna tessitura, apparentemente distaccata nel suo suono « secco » ma in realtà chinata con delicata attenzione e con rispetto sui sentimenti dei protagonisti e, allo stesso tempo, dotata di un acuto senso dell'ironia, anzi dell'auto-canzonatura (la situazione della ragazza e dell'omosessuale è drammatica e patetica, ma loro stessi non possono impedirsi di vederne i lati grotteschi). Addison adotta un procedimento tematico ma in maniera del tutto originale. Il tema principale, un motivo moderno, molto serio, trattato negli archi legati o, in altri momenti, nei legni, esprime la sete d'affetto e di normalità di Jo, la ragazza protagonista, e fa la sua comparsa sotto l'idillio di questa con il marinaio di colore, accompagnando poi, qua e là, lo sviluppo di questo amore fino all'imbarco del marinaio: ma l'importante è che per tutta questa parte il tema è presente soltanto per accenni, come se faticasse a prendere forma, come se il « sapore di miele » fosse solo, per la protagonista, uno stentato assaggio. Pur continuando anche nella seconda parte del film, quando ormai la relazione appartiene al passato (appunto perché legato non tanto all'episodio quanto allo stato d'animo della prota-

gonista), questo tema diventa secondario rispetto a due motivi di carattere brillante, uno punteggiato per mandolino e xilofono e l'altro, che si ode per la prima volta sulla scorribanda compiuta da Jo al Luna-Park insieme al suo nuovo compagno, il tenero omosessuale, composto da un fraseggiare burlesco di ottoni da banda e trombe con sordina uah-uah. Una nuova possibilità di vita dignitosa e serena si prospetta, nonostante tutto, per Jo e per il giovane; ma quando la madre di Jo viene ad installarsi in casa della ragazza, il tema del Luna-Park ripreso melanconicamente in tempi alterati, molto lenti, ci fa comprendere che lo squallore del passato riprende il sopravvento e che la serenità della nuova sistemazione è finita.

Gli interventi di Addison, tutto sommato, sono assai fluidi, assolutamente liberi da schemi: fa spesso ricorso a musica realistica (l'organetto per strada, le cantilene dei bambini, i violenti « rocks » del Luna-Park) ma vi sostituisce quando occorra pagine originali; la partitura ha un sorvegliatissimo gusto « concertistico », ma si piega qua e là ad assumere una vaga ispirazione popolaresca (l'atmosfera dei quartieri poveri); la situazione dolorosa della protagonista è sinceramente sentita, ma alcuni momenti sono dichiaratamente divertiti (la fanfaretta burlesca che accompagna il personaggio del volgare baffuto con l'occhio di vetro che corteggia la madre di Jo; il compagno di Jo che va in ambulatorio a chiedere istruzioni sul modo di allevare bambini). Senza dimenticare l'uso dei silenzi, come quello che si stabilisce sul selciato della chiesa, quando Jo disperata rompe il bambolotto e dichiara di non volere il bambino che porta in seno.

John Addison (seguito): un Oscar per la musica di « Tom Jones »

Tutte le partiture composte da Addison per i film di Richardson sono da citare come esemplari. Anche in *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Gioventù, amore e rabbia, 1962) la solidarietà col protagonista è espressa da una musica partecipe ma tutt'altro che « musona », tenera e scanzonata al tempo stesso. I momenti felici del protagonista, di questo ribelle per bisogno fisico di libertà, sono quelli in cui, solo, può abbandonarsi alle corse attraverso il bosco (è durante queste corse che pensa a se stesso e ricorda il passato): ed è qui che Addison lievita la situazione con un bel movimento di tipo jazzistico, allegro, libero, trattato a modo di variazioni per tromba che richiamano un po' quelle de *I giovani arrabbiati*. Un buon tema, dolce e meditativo, è presente sotto l'idillio del protagonista con la ragazza sulla spiaggia, ma anche qui Addison non si limita ad inventare un bel motivo e a sfruttarlo secondo i canoni (esposizione, sviluppo, ripresa) ma lo spezza, lo propone quasi con incertezza, lo interrompe prima che sia compiuto, lo usa, insomma, non secondo le leggi della logica musicale ma secondo quelle della logica cinematografica. Anche qui non mancano i momenti grotteschi: durante la perquisizione della polizia a casa del protagonista sospettato di furto una marcetta pomposa prende per il bavero l'ufficialità.

Il momento migliore del film è affidato comunque ad una pagina non originale. È quando il cappellano del carcere giovanile in cui è rinchiuso il protagonista invita i detenuti a cantare insieme: finalmente quietati dopo i lazzi

e le manifestazioni di indocilità, i ragazzi cantano il coro « Jerusalem » di Parry, mentre ai primi piani dei loro visi si alternano in un eloquente montaggio momenti della loro vita di disordine. Questi cattivi soggetti, questi ribelli sono gli stessi che, con visi assorti, pensosi, evidentemente turbati dalla magia del momento, mostrano di essere tutt'altro che insensibili alle cose che li interessano veramente, che riescono a far breccia dentro di loro, a scoprire in loro quella sete di chiarezza e di autenticità che appartiene a tutti i ragazzi di questo mondo: è il senso del film, perfettamente enucleato grazie appunto all'intesa feconda fra regista e musicista.

In *Tom Jones* (idem, 1963) Addison si sbizzarrisce e si diverte, dando fondo a tutto il suo virtuosismo, a tutti i colori della sua tavolozza. Ne esce una partitura brillantissima, che si vede assegnare l'Oscar del 1964 per la miglior musica originale (è il secondo ed ultimo Oscar attribuito ad un musicista inglese) e che tratta tutta la vicenda del trovatello come un'opera buffa, condendo i richiami e le citazioni settecentesche (o meglio le pagine composte originalmente « à la manière de ») con accenti sincopati e soluzioni maliziosamente moderne. Come nello strepitoso prologo (il rinvenimento del neonato abbandonato, poi adottato dallo « squire »), un pezzo senza dialogo, retto interamente da una musica della durata di 5 minuti esatti senza interruzione, compresi i titoli di testa, che si basa su un rigoroso contrappunto di cembali con continue variazioni di tempo, di tono, di silenzi, di riprese, di impennate, di accelerazioni, in un contesto di una vivacità straordinaria, quando il timbro elegante del cembalo non viene trattato come un agretto e sfacciato pianino del « muto » e non sfocia, inopinatamente, in un rullo di tamburi, in glissati di ottoni, in un fraseggio di fisarmoniche e strumentini con accompagnamento bandistico. Molto bello, anche intrinsecamente, il tema meditativo (fa pensare ad un Franck o ad un Ravel) che nutre il rapporto amoroso di Tom con la dolce Sofia, risolto poi con il tipico martellare della pianola. Un'occasione sprecata, invece, la ballata del povero Tom condannato all'impiccagione, di stampo popolare ma assolutamente priva dell'incisività — all'« Opera dei mendicanti » — che avrebbe dovuto avere.

Sempre brillante, ma non così sorvegliata nel gusto come quella di *Tom Jones,* è la partitura composta da Addison per un film che vorrebbe sfruttare, seguendone la scia, il successo della pellicola di Richardson: *The Amorous Adventures of Moll Flanders* (Le avventure e gli amori di Moll Flanders, 1965 - di Terence Young), dove il rifacimento tutto moderno della musica settecentesca non è molto rigoroso ed accoglie soluzioni eterogenee.

Per concludere infine con i film di Richardson, la collaborazione di Addison a *The Loved One* (Il caro estinto, 1965) ha la funzione di evidenziare, con ricorso al materiale sonoro più svariato — scarsissime le pagine originali — la feroce caricatura di un'America « alienata » in pratiche assurde: ecco la cantata iniziale, in onore della grande America, tutta sussiegosa e pimpante; gli accordi ieratici dell'organo nella presentazione del « Beato Reverendo »; il fastoso brano sinfonico per voci ed organo per la scoperta dei « Sentieri melodiosi »; il contrappunto barocco di voci per l'organizzazione interna della paradossale impresa funeraria; le musiche di maniera che sgorgano dagli altoparlanti nascosti nei diversi settori del parco-cimitero, riservati ciascuno ad una diversa categoria di « abitanti » (il Bach dei « Brande-

burghesi » per gli uomini d'affari, il Ciaikowsky del « Lago dei cigni » per gli amanti, il Wagner del « Tristano e Isotta » per i poeti). Il finale del « Tristano », ancora (l'amore che si sublima nella morte) è usato nella veglia per lo zio suicida e per il suicidio di Aimée Thanatogenos, la ragazza delusa. Tra i rari interventi originali è da notare un brano per piano solo, sospiroso, sotto la lettura della grottesca poesia funebre scritta dal protagonista in morte dello zio (« ... sei qui, dipinto come una sgualdrina, color rosa confetto ... »); ancora una volta una musica usata beffardamente, in maniera crudelmente irridente.

Soltanto un'altra partitura è degna, in questo periodo, di quelle composte per Richardson: è quella di *The Girl with the Green Eyes* (La ragazza dagli occhi verdi, 1964 - di Desmond Davis, che di Richardson, si sa, è stato stretto collaboratore). Molto moderna, dagli sviluppi rattenuti, che rifuggono dall'ampliamento retorico, questa musica si impernia attorno ad un piccolo tema esposto e variamente ripreso nell'oboe, di nobile composizione, dolcemente e vagamente agreste, talvolta trasmesso agli archi. Plateale invece ci sembra il ricorso ad accenni drammatici che arieggiano un canto ecclesiastico per la sequenza in cui la ragazza viene minacciata, per la sua vita irregolare, dal parroco del villaggio.

Addison ha musicato anche il successivo film di Davis, *I Was Happy Here* (1966), storia del melanconico ritorno di una ragazza, emigrata a Londra e sposata per convenienza, alla natia Irlanda: Addison immerge la vicenda in una tenera atmosfera, che alterna pagine brillanti (come quella, per fisarmonica ed orchestra, che accompagna una lunga corsa in bicicletta della protagonista attraverso le lande natali) a pagine elegiache, affidate al colloquio serrato di pochi strumenti (legni, soprattutto) richiamanti nei temi canti popolari irlandesi.

Con Addison abbiamo concluso quella che abbiamo chiamato la « generazione degli anni '50 ». Abbiamo visto che nelle sue caratteristiche non si distacca molto dalla generazione precedente: la formazione è quasi sempre « classica », la tradizione è sentita come continuità necessaria, ed il cinema non è l'unica attività. In molti casi, però, si vanno abbandonando man mano le strutture sinfoniche, derivate dall'attività compositiva di « musica assoluta », per una serie di interventi maggiormente commisurati alle esigenze drammaturgiche del film, accogliendo inoltre sempre di più in partitura, senza tema di abbassarne il livello, rumori ed effetti, realistici od inventati che siano. I nuovi compositori sentono più vicino dei loro predecessori il travaglio della creazione filmica: « Il fascino principale del comporre per il cinema — ha scritto William Alwyn — risiede nel fatto che si tratta di un'arte giovane, e dover fare il pioniere in questo campo stimola e ricompensa l'artista creatore ».

Gli anni eroici sono ormai lontani, ma il « pionierismo » è sempre vivo nei migliori. Un pionierismo alquanto compassato, che non conosce bizzarrie, che va sempre dritto alla sostanza delle cose: l'unico, forse, che si può avvicinare un po' a certi compositori « nuovi » del continente (specialmente francesi) è Addison, con la sua ambivalenza di tenerezza e d'ironia. Gli altri restano sostanzialmente e trionfalmente « inglesi ».

I nuovissimi (1): Ron Goodwin, Ron Grainer, David Lee, Don Banks, Roberto Gehrard, Richard R. Bennett e altri

E nei « nuovissimi », quelli degli anni che stiamo vivendo ora? La « generazione del '60 » non offre il destro, per ora, a grandi discorsi, anche perché ovviamente i titoli da considerare sono pochi, per lo più non sufficienti a tracciare un profilo, a rinvenire i segni di una personalità. I nomi nuovi, se si vuole, formano legione, ma è perfettamente inutile citarli tutti, trattandosi spesso di musicisti di un solo film, magari mai venuto in Italia né presentato ai festival. Nomi come quelli di Charles Blackwell, Michael Dress, Alexandre Feris, Jan Freebarn-Smith, Kenny Graham, Tubby Hayes, Basil Kirchin, Bill McGuff, Malcolm Mitchell, Steve Race, John Scott — e diversi ancora — non ci dicono assolutamente niente. Altri ci dicono ben poco, o almeno — a giudicare dalla quantità e dal livello dei titoli musicati — sembra si tratti di mestieranti; di alcuni altri si possono rilevare, nell'insieme di apporti all'insegna della banalità, fuggevoli momenti di qualche interesse.

Diciamo di Norrie Paramor, che dopo aver diretto una sua orchestra leggera ha musicato con un certo garbo alcune commedie di Ralph Thomas; di Edwin Astley, esercitatosi in tutti i generi ma piuttosto abile nella commedia: il suo commento a *The Mouse That Roared* (Il ruggito del topo, 1959 - di Jack Arnold) è infarcito di citazioni buffe; di Monty Norman, il musicista del primo film della serie James Bond, *Dr. No* (Agente 007 licenza di uccidere, 1962 - di Terence Young), in cui appare per la prima volta il tema spavaldo e minaccioso, dai bassi violenti, proposto come sigla di tutta la serie (tale tema, e solo questo, è di John Barry, il giovane musicista che poi diventerà l'esclusivista di 007). Per il resto la partitura del primo James Bond è piena di effettoni drammatici, o per meglio dire di colpi bassi, con ritmi di calipso, strappi di chitarre elettriche, accordi in sincrono con i pugni, dissonanze per le uccisioni, cineserie per il gran cattivo (un cinese, appunto) e borborigmi elettronici per il cataclisma finale (l'esplosione del reattore atomico).

Nel campo della commedia hanno dimostrato di avere doti Ken Thorne, che ha adattato, fra una canzone e l'altra dei « Beatles », i divertenti « siparietti musicali » di *Help!* (Aiuto!, 1965 - di Richard Lester); Sonny Rollins, che ha firmato la colonna di *Alfie* (idem, 1966 - di Lewis Gilbert); e Ron Goodwin, il quale si raccomanda soprattutto — ha musicato una caterva di film, da Re Artù all'orrore, dall'aviazione alla biografia di Oscar Wilde — per la serie di Miss Marple, l'anziana poliziotta dilettante inventata da Agatha Christie. A partire da *Murder She Said* (Assassinio sul treno, 1961 - di George Pollock) questi film beneficiano di una garbata « ambiance » sonora pilotata da un motivo conduttore, ripreso poi in tutte le pellicole della serie di cui è diventato la sigla: si tratta del « Twist della spinetta », uno dei successi discografici del 1963, ballabile moderno esposto nel timbro di uno strumento antico (ma in modo soltanto divertente, senza alcuna volontà di « contaminazione » di gusto, come quelle in cui si esercitano volentieri i francesi).

Musicisti dalle basi solide, cioè dalla formazione sinfonica, di tendenze moderne, sono Ron Grainer, David Lee e Don Banks. Il primo ha debuttato in cinema con *A Kind of Loving* (Una maniera d'amare, 1962 - di John

Schlesinger) ed ha fatto presagire doti sicure in alcuni interventi asciutti, nervosi, in linea con i drammi della contemporaneità: anche solo un brano come quello composto per i titoli di testa di *The Running Man* (Un buon prezzo per morire, 1963 - di Carol Reed), un « pezzo » astratto, disincarnato, su « silhouettes » di un uomo che corre, basta a testimoniare il possesso di notevoli capacità specifiche (la musica del film ora citato, però, era di Alwyn, come già detto a proposito di tale musicista).

Anche la commedia, comunque, si è giovata dell'apporto di questo compositore: il commento di *The Mouse on the Moon* (Mani sulla luna, 1963 - di Richard Lester) è basato su un motivo graziosissimo di jazz « dolce » che dà leggiadria all'intera storia. David Lee, che si è divertito ultimamente con gli eleganti orrori dei film di Roger Corman, si è accostato al cinema con *The Kitchen* (1961 - di Jerome Hill) dalla commedia di Arnold Wesker, ed ha musicato con soluzioni di gusto moderno e di particolare aderenza alle immagini *The Very Edge* (Il limite della vergogna, 1963 - di Cyril Frankel), storia di due coniugi drammaticamente separati da una brutta avventura, la violenza esercitata sulla donna da un maniaco sessuale. La presenza di quest'ultimo era accompagnata da pochi tocchi pausati nel pianoforte, insensibili, freddi, inquietanti nella loro oggettività, e nel primo agguato di costui tali tocchi, ripetuti, si agglomerano in accordi dissonanti, di forte effetto. Non mancano però, nel film, i momenti sentimentali e drammatici ottenuti con mezzi plateali.

Don Banks dal canto suo, nonostante la formazione rigorosa (è stato allievo di Dallapiccola) e la produzione severa, nei film che è stato chiamato a musicare non ha lasciato traccia.

Resta un quartetto di nomi che, a nostro parere, sono i più interessanti dell'ultima leva. Roberto Gehrard (a parte un balletto atonale scritto per un film giallo, *The Secret People*, 1952 - di Thorold Dickinson) è il musicista, per ora, di un solo film: *This Sporting Life* (Io sono un campione, 1963 - di Lindsay Anderson) ma anche attraverso questo unico titolo ha mostrato di prediligere tessiture anti-romantiche, lontane cioè dagli abusati binari del sinfonismo tradizionale. Si tratta infatti di una musica « arida », puntillinistica, fitta di interventi appena accennati e subito interrotti, frantumati, mai fatti oggetto di sviluppo (chiaramente influenzati dalla scuola di Webern). Il linguaggio, infatti, si viene sminuzzando in oscillazioni di atomi sonori, in coaguli dissonanti come accenti di flauto, percussioni irregolari, stridii, frullati di ottoni, in una voluta asimmetria di tutti gli elementi canonici. L'effetto è di inquietante irresolutezza, in linea con il brancolamento psicologico del protagonista, che si ritrova alla fine della sua avventura con i frammenti di un ideale generoso.

Musicista di convinta modernità, in regola con le più recenti forme della composizione è anche il trentenne Richard Rodney Bennett, che si è pagato gli studi a Parigi, sotto la guida di Pierre Boulez — uno dei numi dell'avanguardia musicale — suonando il piano in un complessino jazz. Applicando per lo più una sua tecnica liberamente seriale, Bennett ha composto molta musica sinfonica e da camera e due opere, una delle quali — *Le miniere di zolfo* — rappresentata alla Scala nel 1966 con la regia di John Huston. Ultimamente Bennett si è specializzato in musiche per il teatro, il cinema e la TV.

Purtroppo al cinema questo fecondo compositore non ha portato quella carica, quella vitalità che ci si sarebbero aspettate dal suo temperamento: dei suoi molti commenti, che alternano commediole svagate come *The Wrong Arm of the Law* (Il braccio sbagliato della legge, 1963 - di Cliff Owen) a drammi fochissimi come *The Nanny* (Nanny la governante, 1965 - di Seth Holt), noi reputiamo degni di ricordo solo un paio, quello per *Blind Date* (L'inchiesta dell'Ispettore Morgan, 1959 - di Joseph Losey), nutrito di buon jazz freddo, colto, anzi « intellettuale », con sottili parentesi strumentali (un assolo di violoncello, asciuttamente commosso, quando il ragazzo ricorda le ore d'amore trascorse con la donna che si è servita di lui), e quello per *Billy the Liar* (Billy il bugiardo, 1963, - di John Schlesinger).

Interessante, qui, l'uso di una musica di fantasia per i sogni di Billy, ambientati in Ambrosia, lo stato immaginario di cui il giovanotto è allo stesso tempo primo ministro, eroe nazionale, comandante della guardia, ecc.; oltre a cadenze buffamente marziali, Bennett ha composto anche l'« inno ufficiale dello Stato di Ambrosia », cantato dai « sudditi » di Billy con un gustoso rimando, nei gorgheggi dei soli e del coro, ad atmosfere operettistiche. Questi interventi sono di continuo bruscamente troncati nei passaggi tra la finzione e la realtà; spiegatamente disteso, invece, a « pezzo chiuso », il freschissimo brano di jazz, affidato ad un lieto punteggiare del flauto, che accompagna la passeggiata per la città della ragazza senza complessi, libera di sé (Judie Christie).

I nuovissimi (2): John Barry il « capellone » e Johnny Dankworth il « jazzman »

Praticamente coetaneo di Bennett è John Barry, nato nel 1933, il « capellone » della situazione. Egli rappresenta, sotto tutti gli aspetti, anche quello esteriore, le più recenti tendenze del « milieu » artistico londinese, spregiudicato, protestatario, negatore dei valori della tradizione, alla ricerca di forme espressive chiassose, provocatorie. La sua formazione è tipica: operatore di cabina, suonatore di tromba in una banda militare, autodidatta (ha studiato composizione per corrispondenza), « leader » di un complesso leggero, accompagnatore di cantanti di « rock ». Trionfa, con Barry, la musica « pop »: jazz e macchine sportive, ritmi violenti e atmosfere da « discoteca ». È il musicista che ci voleva per James Bond, al quale infatti Barry approda dopo qualche prova senza rilievo: i produttori di *Agente 007 licenza di uccidere* gli chiedevano un motivo incisivo, legato alla personalità decisa e boriosa del personaggio di Fleming, e Barry propone quel brano volgaretto e rumoroso, dal ritmo violento affidato alle note basse della chitarra elettrica, che si ritroverà in tutti i film seguenti della serie e diventerà, come già detto, la sigla dell'infallibile agente.

Se per il primo « 007 » Barry si è limitato a comporre il tema principale, i film successivi hanno una musica tutta sua. Nonostante il successo discografico (legato esclusivamente, è evidente, alla popolarità di James Bond), le colonne sonore di questi film sono tutt'altro che esemplari, conservando le caratteristiche del tema di cui si è detto prima: vanno forse diritte allo scopo,

con un esasperato senso della funzionalità, ma certo peccano di gusto e di misura. Diciamo pure che sono di tono bassamente commerciale, come appare anche dalla canzone inserita nei titoli di testa di ciascun film, e che prende il titolo — per un gioco di vicendevole giovamento pubblicitario — del film medesimo: rispettivamente « From Russia with Love », « Goldfinger » e « Thunderball » (canzoni che non sempre, tra l'altro, sono composte da Barry).

Questo tipo di jazz-pop, martellato alla 007, è usato da questo musicista anche in occasione che richiederebbe forse un altro atteggiamento, come in *The Ipcress File* (Ipcress, 1965 - di Sidney Furie) in cui la piacevolissima ironia della sceneggiatura e del gioco scenico non era affatto condivisa dalla colonna sonora, risultata invece pesante ed unidimensionale. Ma nella nutrita filmografia di Barry (otto film solo nel 1965: il Nostro è un compositore motorizzato e rapidissimo) una fatica merita un apprezzamento non distratto, e cioè la musica composta per *The Knack* (Non tutti ce l'hanno, 1965 - di Richard Lester). Qui l'atteggiamento del regista verso i suoi svitati personaggi, caustico e affettuoso al tempo stesso, trova nella partitura di Barry un riscontro molto felice: il musicista alterna i suoi interventi fra un tema sentimentale, ondoso e pieno negli archi, lievitato dalla fittissima trama del controcanto nel vibrafono che lo rende leggiadro, giovanile (di gusto francese, diremmo, alla « nouvelle vague ») ed uno brillante, anzi buffonesco addirittura, variando i due motivi in sviluppi jazzistici molto disinvolti e mescolando i frammenti melodici con estrema libertà. Qui l'anti-accademismo delle soluzioni è perfettamente in chiave con la natura del film e si concreta in momenti veramente felici, come nella marcia della ragazza (Rita Tushingham) attraverso Londra, accompagnata da una variazione del tema brillante punteggiato con leggerezza e integrato da venature discrete del tema sentimentale, o nell'inseguimento in motocicletta condotto con un ritmo da farsa surreale, teso da un'indiavolata derivazione ritmica del tema brillante in tempo rapidissimo, con effetto d'accelerazione da comica del muto.

Se John Barry è il più « nuovo » dei musicisti inglesi dell'ultima leva, pure non è col suo nome che concluderemo il nostro giro d'orizzonte. Preferiamo infatti lasciare per ultimo un altro musicista, un altro giovane apertissimo alle influenze extra-conservatoristiche della musica contemporanea, anch'egli dedito alla « musica di consumo » invece che a quella assoluta, ma a nostro parere di possibilità espressive molto maggiori del collega appena citato. Diciamo di Johnny Dankworth, un « jazzman » trentenne che dopo aver suonato il sassofono e guidato un suo complesso (in questa veste ha inciso anche la musica, scritta da altri, per alcuni film) si è dato alla composizione. *The Criminal* (1960 - di Joseph Losey) è stato il suo primo film: Dankworth musica pochi film, ma tutti di un certo peso. Sempre nel 1960 ha composto gli interventi « realistici » — che suonano tali anche nei brevi momenti descrittivi — di *Saturday Night Sunday Morning* (Sabato sera domenica mattina - di Karel Reisz) per poi dedicarsi alla musica per una serie di disegni animati di Halas e Bachelor imperniati sul personaggio di Hamilton, un buffo elefantino che ha la facoltà di imitare con la proboscide tutti gli strumenti dell'orchestra e di compiere i più pazzi virtuosismi musicali.

The Servant (Il servo, 1963 - di Joseph Losey) segna il distacco di

Dankworth dal jazz puro per uno sviluppo musicale che, pur avendo le sue radici nel jazz, si dipana in modo autonomo, vicino ai distillati timbrici e armonici della musica assoluta di più recente derivazione. Così, dopo un proemio affidato ad archi legati, vischiosi, tutta la partitura poggia su impasti di sassofoni e legni, o sassofoni e ottoni, di gusto sottile, con pagine affidate al sassofono solo come nel colto colloquio di fiati nella sequenza del « giovin signore » che si annoia, tributario dei modi tipici del « blues » (ed infatti, ad un certo punto, un « blues » intero è citato sotto la passeggiata del padrone solo per le strade di Londra, nottetempo). Una partitura, tutto sommato, che anche nei suoi aspetti aciduli e addirittura « sgradevoli » rende con dosata penetrazione gli aspetti « morbidi » del racconto.

Quello di *Darling* (idem, 1965 - di John Schlesinger) è un commento più « consueto », più esterno, legato con estrema flessibilità ai diversi luoghi e momenti della vicenda. La sua caratteristica è appunto la composita varietà degli apporti, che sembrano esprimere quell'impersonale e distratto mosaico psicologico-morale-geografico che è la vita di Diana, una specie di « play-girl » del nostro tempo. Così, fra i numerosi brevi interventi, spesso tributari del carezzevole motivo esposto nei titoli di testa, ecco il ritmo sudamericano per il lavoro alla macchina da scrivere dell'amante, gli accenni « parigini » (con tanto di fisarmonica) nelle sequenze francesi, la cantata all'italiana per il soggiorno a Capri, e così via. Ma alcuni brani sono molto espressivi, ed usati con acuto senso del cinema: come l'impasto stentato, agro, di strumentini e percussioni, senza una melodia definita, per il distacco finale di Diana dall'amore vero, ed il finale in cui, dopo la partenza della ragazza, la cinepresa inquadra Piccadilly Circus soffermandosi su una vecchia megera che canta, in italiano, e senza sottofondi (in modo realistico, cioè, non come commento) la canzone napoletana « Santa Lucia ».

Singolari, e divertenti, sono anche alcune bizzarrie di tipo « continentale », vicine cioè a quelle che sono diventate le caratteristiche dei giovani musicisti francesi. Ci riferiamo alla sequenza in cui Diana, con l'amico fotografo, rubacchia provviste al supermarket, immersa per il puro gusto della bella pagina in un corale di Bach per organo, poi ripreso in stile jazzistico (è il primo tempo della Cantata 147: « Gesù rimane la mia gioia »), e a quella in cui la ragazza, nel costume cinquecentesco che le è servito per girare un film pubblicitario, visita il castello che ha fatto da sfondo alle riprese, retta da un contrappunto classico di voci esposto in un arrangiamento moderno e accompagnamento jazz, un po' alla « Swingle Singers ».

Dopo questo film Donkworth ha composto le partiture per altri tre film, ottenendo buoni effetti specialmente nell'uso violento dei ritmi. Ma anche per questo compositore un discorso completo è ancora evidentemente prematuro.

Conclusione: presente e futuro

Siamo giunti così alla fine del nostro panorama. Non ci interessa parlare, in questa sede, dei musicisti occasionali (un Noel Coward, un Michael Powell) o di quelli dichiaratamente commerciali (un George Melachrino, un Ray Martin), e nemmeno dei musicisti stranieri che hanno dato apporti occa-

sionali al cinema inglese (fra questi sono anche i nostri Nascimbene, Vlad, Rota e Cicognini). Considerando perciò completato, sia pure sommariamente, il nostro « excursus », dovremo tirare delle conclusioni? Non è facile farlo, e neppure possibile, probabilmente, in quanto la musica cinematografica inglese del dopoguerra è da una parte un fenomeno immobilizzato nel tempo (il solco della tradizione: e di questo abbiamo già detto) e dall'altra ha appena iniziato, in modo sfuggente, senza segni di precisa caratterizzazione, il suo sviluppo.

Intendiamo dire, in aggiunta alle considerazioni che siamo venuti man mano formulando, che da una parte sta la continuità della « grande stagione » anche in « nuovi » come Arnold ed Addison, e dall'altra, con un iato piuttosto sensibile, un'apertura verso il nuovo che data soltanto da questi ultimi anni e pare rivolta, più che altro, alla proposta di un gusto popolare (anzi « hop ») avanzato come polemica verso il passato, anche senza nuovi valori effettivi da opporre. Questo passato ha le sue palle al piede, ma fornisce tuttora, in tempo di « beat », la linfa più ricca.

« La musica non deve essere migliore del film cui si accompagna » — aveva ammonito Hanns Eisler, ed invece i compositori inglesi « snobbano » spesso le pellicole loro affidate con partiture che hanno il difetto di essere troppo belle, musicalmente troppo « coltivate » per le immagini che passano sullo schermo: un produttore britannico non aveva tutti i torti quando si lamentava che « i compositori inglesi scrivono per il cinema con un occhio rivolto alla " suite " da concerto ». Ma è un difetto per eccesso d'entusiasmo, per amore alla buona musica (« mai il microfono permetterà che la musica cinematografica sia mediocre », dice Muir Mathieson, l'entusiasta per eccellenza) tanto più tollerabile del difetto contrario, che taluno, in panorami molto meno ricchi di quello inglese, giunge a reputare una virtù (Piero Piccioni, in una intervista televisiva per la trasmissione a puntate « Colonne sonore », maggio-giugno 1966: « La musica cinematografica deve essere il meno originale possibile ».)

Si noti comunque che il concetto di « subordinazione » della musica rispetto all'immagine era pienamente accettato dagli inglesi fin dagli anni eroici. Il pioniere Leonid Sabaneev poteva teorizzare, nel 1935, che « la musica è la mano sinistra della melodia dello schermo » — data, intendeva dire, dalle immagini — « e perciò non deve oscurare la melodia » (cioè le immagini), e Kurt London precisava nel 1936: « Egli (il musicista) deve subordinare se stesso al lavoro ... senza tuttavia perdere il profilo caratteristico del suo stile ».

I risultati si sono visti. Cos'hanno fatto i « nuovi », quelli usciti dalla tutela di Muir Mathieson? Si è innestata una nuova leva valida in quella vecchia? Ci sembra che la risposta — provvisoria — debba essere pessimistica. Al contrario che in altre cinematografie, sono i « vecchi » (o per lo meno quelli inseriti nella tradizione) che, continuando a comporre, assicurano un alto livello alla produzione musicale; i « nuovi » (o meglio i « nuovissimi ») ostentano di non seguirne gli insegnamenti ma i loro risultati sono scarsi, almeno per ora. Mentre gli americani hanno incanalato nel cinema le loro ricerche, specialmente armoniche e ritmiche, in un'attività continuativa che possiamo chiamare di alta specializzazione, ed i francesi hanno compiuto un fertile sposalizio fra le tradizioni nazionali (l'eredità dei « Sei », della

« Scuola d'Arcueil », ecc.) e le forme più spregiudicate dello spettacolo moderno (la canzone in funzione di definizione lirica, cosa completamente sconosciuta agli inglesi), i musicisti della Gran Bretagna sono più rigidi. Essi fanno giungere fino allo schermo (in pochi) i distillati della musica contemporanea, ma la fanno apparire come eccezione, come caso particolare, continuando più volentieri a camminare nel sentiero maestro tracciato dai loro predecessori, e staccandosi nettamente da quelli (pochi anche loro) che trovano il « nuovo » nel chiassoso.

Siamo al culmine dei paradossi di cui si diceva all'inizio: la musica cinematografica inglese, la più colta, la più raffinata, la più « intellettuale » di tutte, è oggi, nei suoi sviluppi più recenti, alla retroguardia proprio sul piano della dottrina e del gusto. Una delle ragioni (a parte la natura dell'azione degli ultimi compositori, non tanto artisti quanto « guastatori ») va probabilmente ricercata nel distacco esistente fra molti musicisti di valore ed il cinema, o meglio nell'apporto diffidente e quasi casuale di questi ultimi: ove fossero questi a tracciare il cammino verso il « nuovo » assisteremmo probabilmente ad una evoluzione autentica, e non ad una manifestazione di dispetti verso il passato.

Comunque, non si può negare ad alcuno la possibilità di fare e di provare in ogni direzione, perché ogni prova, anche l'errore, può contribuire all'evoluzione. Si adatta al nostro caso quanto ha scritto il musicologo inglese George Dyson a proposito del destino della musica in generale: « Il futuro, se vuol lasciare una sua particolare forma artistica. avrà bisogno di luoghi in cui germinare, in cui fare esperimenti ed errori, in cui aprirsi una strada per trovare la propria forma d'espressione. Il compito di fonire quest'occasione è forse il più difficile e il più arduo che si prospetti alla nostra epoca ».

I precedenti saggi di questa serie — « La nuova scuola dei musicisti cinematografici americani » e « Le nuove leve dei musicisti cinematografici francesi » — sono stati pubblicati rispettivamente nel n. 5, luglio 1963 e nel n. 10, ottobre 1964.

Riflessi del costume nel cinema hollywoodiano degli anni '20

di *ERNESTO G. LAURA*

Il decennio 1920-1930 è in tutto il mondo periodo di travaglio. In Europa, ad esempio, prende il potere il fascismo, e si inizia una fase contrastata di espansione dei movimenti reazionari. Nell'Unione Sovietica la Rivoluzione d'ottobre si stabilizza e diventa il nuovo ordine. L'Ottocento, che nell'insieme dei suoi valori culturali, civili, spirituali, si era protratto sino al secondo decennio del secolo, era stato dissolto violentemente dalla prima guerra mondiale; gli anni '20 sono quelli in cui il Novecento, ossia le nuove istanze che saranno caratteristiche dell'epoca in cui viviamo, si fa strada nel costume come nell'assetto sociale ed economico. La dialettica fra il vecchio e il nuovo domina il dopoguerra; la nostalgia di una « belle époque » che va scomparendo per sempre determina, da un lato, la spinta edonistica dell'« età del charleston », mentre dall'altro l'industrializzazione di molti paesi tradizionalmente agricoli e l'apertura di vasti mercati consentita dalla pace aprono speranze di benessere e di prosperità (che si riveleranno illusorie). Negli Stati Uniti d'America il conflitto ha fatto uscire la Nazione dall'isolamento, l'ha posta a contatto con l'Europa, che è quanto dire, per quel tempo, con il resto del mondo. Hoover predica che « la prosperità è dietro l'angolo » e pochi possono prevedere che dietro l'angolo è invece in agguato la mortale depressione del '29, che ha per indice il drammatico crollo della Borsa Valori di New York. La Nazione è tanto soddisfatta di sé, fiduciosa nel proprio avvenire e nella forza d'esempio e nel ruolo di « leadership » che va assumendo la « american way of life » da potersi consentire un atto di moralismo astratto come la legge proibizionistica nei confronti della fabbricazione e della vendita di prodotti alcoolici.

Per quel che riguarda il cinema, gli anni '20 costituiscono il

periodo della conquista da parte di Hollywood — che ha sostituito, centralizzando la vita cinematografica statunitense, i vari nuclei sparsi di attività produttiva nel campo del cinema — della piena egemonia dei mercati internazionali, raggiunta in pieno, però, solo col « parlato ». I film italiani hanno perso la retrostante carica economica che consentiva loro di imporsi in tutto il mondo con una adeguata politica imprenditoriale e commerciale. I « divi » — un fenomeno creato dai film italiani — emigrano all'estero, in Germania, in Francia, in Cecoslovacchia, in America, e così molti registi, mentre in Italia, come oggi, si vengono a girare (*Ben Hur*) film americani che a Hollywood sarebbero costati somme notevolmente superiori. In ogni caso, la concorrenza europea — legata al fattore qualità — è, più che combattuta, assorbita, offrendo ai migliori talenti latini, tedeschi e scandinavi contratti per oltreoceano. Il confronto fra Europa e America, comunque, è un dato di fatto ed è rilevante sul piano culturale. Nel decennio immediatamente successivo tale confronto verrà a cadere. Si verifichi la parabola discendente di almeno tre cinematografie, quella italiana, quella tedesca, quella sovietica. L'italiana, anche se non ripete più il successo di *Cabiria*, offre ancora negli anni '20 film di qualche interesse; legati al costume, senza dubbio, ma ad un costume indissociabile dalle linee culturali di fondo che spingono la nostra società in quell'epoca: si pensi al dannunzianesimo. In Germania abbiamo la fioritura dell'espressionismo e poi del « kammerspiel »; nell'U.R.S.S. sono gli anni aurei del cinema ancora influenzato dagli ardori rivoluzionari e dalla passione delle avanguardie, gli anni del *Potemkin*, ed è detto tutto. Che sarà di queste tre cinematografie nel decennio 1930-1940? Il nazismo affosserà il cinema tedesco, favorendo l'emigrazione dei talenti e conservando i mestieranti; il fascismo non otterrà, malgrado ogni sforzo, dai film italiani che banali ripetizioni delle commediole ungheresi o americane; e lo stalinismo in Russia arresterà il cammino cinematografico fiorente dell'epoca leninista. Il decennio 1930-1940 vedrà Hollywood del tutto alla testa del cinema mondiale e la « american way of life » imposta a modello attraverso film di ogni genere e qualità (1). Nel periodo considerato, invece, l'America in travaglio ha un cinema in

(1) Per un'ampia trattazione dei primi anni del cinema parlato si rimanda al precedente saggio: *Nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America (1926-32)* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1962.

crescita, e dunque in movimento, dove è dato di vedere il residuo degli anni '10 e la prefigurazione degli schemi classici della Hollywood degli anni '30.

Può essere arbitrario suddividere la storia della società statunitense in decenni, dato che essa dagli inizi del secolo in poi segue un processo abbastanza unitario di sviluppo. Tuttavia gli anni '20 hanno un inizio-spartiacque preciso, il 1919 primo anno di pace, e una fine-spartiacque altrettanto precisa, il 1929, crisi della Borsa di New York (che coincide, per il cinema, con la definitiva affermazione del sonoro). In questa decade avvengono fatti nuovi anche da un punto di vista economico, ad esempio il massiccio sviluppo della motorizzazione, con conseguenze, che abbiamo tutti sotto gli occhi ancor oggi, nella vita quotidiana, nella abitudini, insomma nel costume. «L'industria automobilistica, la cui produzione si accrebbe dalle centomila vetture annue del 1909 ai quattro milioni e mezzo del 1929, fu forse il massimo strumento della espansione economica dopo il 1920. L'influenza di Detroit, a parte la diretta domanda del suo prodotto, si estese alle nuove leghe di acciaio, all'industria del vetro, ai complessi utensili delle macchine, agli accessori, alla moltiplicazione di autorimesse e stazioni di servizio. La domanda di benzina aprì al petrolio un nuovo e molto più ricco mercato, proprio quando l'elettricità faceva cadere in disuso i lumi a petrolio anche nelle campagne. E fu il segnale di rinnovate corse ai pozzi di petrolio ... L'acquistata mobilità portò gli abitanti delle città alla ricerca di case suburbane, anche molto lontane dalla stazione terminale del tram, e ne risultò un fervore edilizio ... La necessità di comunicazioni obbligò i governi degli Stati e quello federale a stanziare vasti capitali per sovrapporre un sistema di grandi strade di calcestruzzo sulla vecchia complicata rete di strade polverose mantenute dalle contee e dai municipi » (2). Non si potrebbe sintetizzare meglio il rapido processo di industrializzazione integrata che contraddistingue gli anni '20, creando, in luogo dell'ottocentesco mito della frontiera, quello del milione di dollari che chiunque, con tenacia ed un po' di fortuna, può conquistare. Era la febbre del denaro e del successo, che scoppiava nell'America post-bellica. « La mania di arrivare, le prospettive abbaglianti della nuova tecnologia,

(2) FRANK THISTLETHWAITE: *The Great Experiment - Introduction to the History of the American People*, Cambridge, University Press, 1955; ed. it.: *Storia degli Stati Uniti*, Bologna, Cappelli, 1960.

la mancanza di adeguati controlli finanziari e governativi che frenassero la macchina in corsa, tutto combinava a riprodurre, persino esageratamente, il modello delle subitanee e furiose ascese, seguìto da quei demoralizzanti collassi propri delle successive fasi dello sviluppo economico americano » (3).

Interessa a noi stabilire in quale misura il cinema di Hollywood della decade 1920-1930, al di là degli eventuali esiti d'arte, ci consegni un documento di quegli anni « ruggenti ». Si può in primo luogo rilevare che lo stesso cinema, come fatto industriale, è dentro quel periodo in maniera del tutto tipica. Come la grande industria del Paese tende ad integrarsi, anche la produzione e distribuzione cinematografica superano la proliferazione artigianale delle iniziative precedenti e si assestano su alcune grandi concentrazioni. Frutto di questo processo è la « razionalizzazione » delle iniziative produttive, secondo linee spettacolari-culturali ben determinate in funzione di un pubblico dalle precise caratteristiche: un'offerta direttamente proporzionale alla domanda. Non vogliamo, a questo punto, essere più del dovuto deterministi: è chiaro che il talento individuale, in una sfera che attiene allo spirito, lo si voglia o non lo si voglia, qual è il cinema, riesce ad emergere ed a infrangere qualsiasi schema. Tuttavia, se nell'America degli anni '10, ed anche allora con difficoltà (si vedano i contrasti fra una personalità registica e d'attore rilevante come Chaplin e il suo produttore iniziale, Sennett, proprio perché Chaplin si rifiutava ad uno schema prefissato in cui inserirsi fungibilmente rispetto ad altri), erano più agevoli gli scatti di fantasia, l'esistenza di concentrazioni industriali, in ferrea concorrenza l'una con l'altra, elimina ogni improvvisazione, ogni tentativo di libera ricerca sperimentale.

L'opera d'arte è, se non impossibile, certo rarissima nel cinema americano del periodo considerato. Quando si affaccia — Stroheim — viene mutilata o non vede addirittura la luce. Per converso, è eliminato per lo più anche il sottoprodotto, la merce di scarto. Il livello si intona ad uno « standard » decoroso, di artigianale buona fattura, di recitazione efficiente, di sceneggiature scorrevoli.

Il cinema americano era vissuto, alle origini, sugli eroi e sulla coralità, i primi esemplificati dai protagonisti e soprattutto dalle intrepide protagoniste dei « serials » tipo *The Perils of Pauline*, la

(3) THISTLETHWAITE, cit.

Hollywood nei "roaring '20s"

Un'inquadratura di *Our Dancing Daughters* (1928) di Harry Beaumont. (*Joan Crawford*).

Da *Love'em and Leave'em* (1926) di Frank Tuttle. (*Louise Brooks, Arthur Donaldson*).

Da *Stage Struck* (Teatromania, 1925) di Allan Dwan. (*Gloria Swanson*).

Da *Are Parents People?* (1925) di Malcolm St. Clair. (*Adolphe Menjou, Florence Vidor*).

(*sopra*): Da *The Affairs of Anatol* (Fragilità sei femmina, 1921) di Cecil B. DeMille, dalla commedia « Anatol » di Arthur Schnitzler. (*Gloria Swanson, Wallace Reid*). - (*sotto*): Da *Irene* (Irene non ti spogliare, 1926) di Alfred E. Green, dalla commedia musicale di James Montgomery. (*Colleen Moore*).

(*sopra*): Da *A Woman of Affairs* (Destino, 1928) di Clarence Brown, dal romanzo « The Green Hat » di Michael Arlen. (*Greta Garbo, Lewis Stone*). - (*sotto*): *Da Why Change Your Wife?* (Perché cambiare moglie?, 1920) di Cecil B. DeMille, dalla commedia di William DeMille. (*Bebe Daniels, Gloria Swanson*).

seconda evocata nei grandiosi affreschi storici di David Wark Griffith. Con gli anni '20, il primo riflesso del costume sui modelli proposti dallo schermo è la scomparsa della coralità a favore dell'eroe. All'americano post-bellico non interessa tanto sentirsi in una comunità, quando scorgere la via per giungere « at the top », alla vetta. L'eroe può essere quello classico, esoticamente incarnato nel Rudolph Valentino di *The Sheik* e di *The Eagle*; ma più sovente è un personaggio piccolo-borghese, colto nella folla e subito staccato dalla folla per mostrarne il talento, l'intraprendenza, le « chances » offertegli dal destino. Anche in un genere nato all'insegna del coro, la comica « two-reels » dove l'attore è assorbito in una girandola di situazioni che lo mescolano di continuo a cento altri, gli anni '20 fanno assistere ad una graduale trasformazione. In luogo dei più o meno anonimi pagliacci della squadra Keystone, si estende la popolarità dell'individualista Charlie Chaplin e emergono definitivamente comicità originali e personali, fuori dagli schemi e non confondibili nella massa, come quelle di Buster Keaton e, creazione tipica degli anni '20, di Laurel e Hardy. Il « western », che prima della guerra aveva avuto i suoi autorevoli ma isolati esordi, si sviluppa poderosamente attorno alle figure solitarie dei « cowboys » generosi e invincibili, il cui « divo » per antonomasia è l'aitante Tom Mix. Fiorisce il « genere » poliziesco, parallelamente alla fioritura letteraria, incentrandosi non più sul mistero soltanto, come ai tempi dei racconti di Edgar Allan Poe su Dupin, bensì sulla figura dell'investigatore, acuta esemplificazione dei poteri dell'intelligenza.

Se l'America con la guerra ha « scoperto » l'Europa e nel '26 Hemingway scrive « Fiesta » che descrive il vagabondare degli americani nel mondo latino alla ricerca d'un mondo non ancora industrializzato e « alienato », è vero anche che progressivamente la cultura americana si è andata distaccando dalle radici inglesi ed ha conquistato la sua autonomia, grazie ai narratori e ai drammaturghi soprattutto. La fase degli anni '20 segna, con Hemingway che punta soprattutto lo sguardo oltreoceano, l'avvento egemonizzatore di scrittori intimamente e profondamente americani, da John Dos Passos, che inizia la trilogia « U.S.A. » proseguita e portata a termine dopo il '30, a Sinclair Lewis, a Francis Scott Fitzgerald, senza dimenticare certe firme apparentemente più « commerciali » come quella di Dashiell Hammett o i vigorosi, tradizionali romanzi della prolifica Edna Ferber. Una società che si sente viva e pecca per eccesso di vitalismo, freneticamente legata ai suoi miti e primo a quello di

una modernità da dimostrare in ogni modo, anche nel rivoltare dalle fondamenta i costumi: l'« età del jazz », come la definisce proprio Fitzgerald intitolando una sua raccolta di racconti « Tales of the Jazz Age ». Una società vitalistica non vuole riflettere: vuole agire, sperimentare, divertirsi, rischiare. Hollywood degli anni '20 rispecchia, ci sembra, con fedeltà queste direttrici di marcia, ed è perciò che molti suoi film, pur mediocri, assumono alla distanza un'effettiva carica di documento. Malgrado Hollywood abbia sempre mantenuto strette parentele col parallelo svolgersi della narrativa e del teatro, è sintomatico che alcuni testi seri del tempo, violentemente provocatori sotto le apparenze abbastanza comuni, non abbiano trovato che molti anni più tardi trasposizione cinematografica: si veda l'*Elmer Gantry* di Sinclair Lewis, realistica quanto impietosa descrizione di certo fanatismo religioso della provincia, che dal 1927 deve attendere il 1961 perché un regista, Richard Brooks, ne faccia un film.

È dunque nella commedia che Hollywood si identifica maggiormente con la società dei « roaring twenties ». Se Ernst Lubitsch, lasciata la Germania, rimane fedele alle proprie origini proponendo sullo schermo una commediola francese di tipo « pochadistico », « Reveillon » di Meilhac e Halévy (che diviene *So This Is Paris* [La vita è un charleston, 1926]), si potrà pensare ad una deviazione dalla linea qui esposta. Ma si rifletta alla « mania » degli americani per Parigi, che allora cominciava a livello dell'alta società, e si vedrà come questa garbata serie di « qui pro quo » coniugali, ambientata in una capitale francese da operetta, e già ricca del famoso « Lubitsch touch », abbia una sua ragion d'essere: il Ballo degli Artisti, amori lievi, gelosie senza dramma, è esattamente quell'Europa « diversa » che gli Americani contrappongono alla loro giornata quotidiana regolata in modo sempre uguale.

Fra le personalità registiche che si distinguono in questo genere metterei anzittutto Cecil B. DeMille, che nel nostro ricordo è rimasto per lo più per i « kolossals » a cui ha voluto legare il resto della sua carriera, all'insegna della più grande disinvoltura storica e di criteri narrativi assai facili. Il DeMille dei film-commedia appare, al contrario, molto più fine e certo più interessante. Prendiamo *Why Change Your Wife?* (Perché cambiare moglie?, 1920), che DeMille trae da una commedia del fratello William. Il ritratto di un marito che, dopo aver divorziato, ritrova a poco a poco nella seconda moglie gli stessi difetti della prima, è condotto con fre-

schezza di invenzioni e una direzione degli attori svelta e briosa: si veda come il regista s'è giovato della diversità complementare fra Gloria Swanson e Bebe Daniels specie nella sequenza in cui le due donne si contendono letteralmente i favori dell'uomo, a letto per un incidente. Che DeMille, anche in questi film di derivazione teatrale, avesse il senso del cinema, è dimostrato da *The Affairs of Anatol* (Fragilità sei femmina, 1921). « Anatol », si ricorderà fu la commedia d'esordio di quel delicato, sofisticato, amaro poeta della « Mittel-Europa » che fu Arthur Schnitzler: 1892. Rompendo le unità tradizionali del repertorio in vigore, il drammaturgo austriaco aveva costruito il suo « Anatol » su sette incontri del protagonista con altrettante donne, accostate con intento di bene, per aiutarle a trarsi fuori da difficili situazioni; il modo di comportarsi di Anatol, però, provocava gli effetti opposti e metteva nei guai lui. Il filo conduttore era dato dall'amicizia di Anatol con Max, che, restando estraneo alla faccenda, la commentava via via. Ora, DeMille ha innanzi tutto relegato Max in seconda posizione, portando invece a fianco del protagonista la giovane moglie, Vivian, il che offre a Gloria Swanson, commediante di razza, il modo di creare un saporito contraltare a Wallace Reid (attore, per parte sua, non molto variato). In secondo luogo gli episodi si intersecano bene, dando sì luogo ad episodi a se stanti ma facendo dimenticare il palcoscenico. I limiti di De Mille stanno piuttosto nel sottolineare gli aspetti più esterni della « ronde » di Anatol piuttosto che scavarne un po' a fondo i possibili significati. Un maggiore scintillio di intelligenza e un gusto più originale è rinvenibile in Howard Hawks, che in *Fig Leaves* (Foglia di fico, 1926), su proprio soggetto, costruisce una di quelle commedie fondate sui piccoli litigi coniugali che saranno sempre il piatto forte di metà del cinema americano (si vedano oggi certi filmetti senza pensieri della coppia Doris Day-Rock Hudson), con l'aggiunta d'una collocazione nella media borghesia che fornisce connotati d'epoca puntuali. (Non è però la sola faccia di Hawks, che un paio d'anni dopo con *A Girl in Every Port* [Capitan Barbablù, 1928] sviluppa un altro tema a lui caro, quello dell'amicizia virile, e lo fa mescolando accortamente motivi sentimentali con risvolti umoristici). Ma sovente anche registi poi rivelatisi mediocri o addirittura anonimi, come Alfred E. Green, incontrano la loro unica occasione nella serietà dell'apparato produttivo, che fornisce loro sceneggiature di tutto rispetto (un fatto nuovo rispetto alla decade '10-'20, dove ancora si credeva all'improvvisazione) e attori di

rilievo. Green firma nel 1926 un *Ella Cinders* che regge abbastanza il peso degli anni, almeno per una buona metà, quella centrale. Derivato dai « comics » di Counselman e Plumb — che furono pubblicati anche in Italia ribattezzando l'eroina « Emma Parella » — il film costituisce davvero un documento diretto, ché si svolge ad Hollywood e consente di mettere il naso nella capitale del cinema di quegli anni di espansione. Ella Cinders è un ovvio anagramma di Cinderella, cioè Cenerentola, e la storia non è che una parafrasi della fiaba di Perrault, senonché prima di giungere ad impalmare il suo principe azzurro l'Ella in questione va alla conquista del cinema e diventa una « diva ». Nella pellicola appare come « guest star », non registrato da alcuna filmografia dell'attore, Harry Langdon, colto sul « set » mentre lavora e aiuta Ella Cinders rimanendo fedele al proprio personaggio « lunare », sviluppando cioè una godibile scenetta. Anche Green compare di persona, facendo se stesso. L'interprete principale è Colleen Moore, le cui smorfiette possono apparire, alla distanza, leziose, ma che comunque rivela un suo aggressivo spirito di commediante, pur minore rispetto ad una Swanson, forse la più completa e personale nel genere. La Moore è al centro anche dell'altro film di Green del '26, *Irene* (Irene non ti spogliare), una storiella sdolcinata e conformista in cui una ragazza di modeste condizioni sposa il milionario di turno. Il romanzetto rosa da quattro soldi è più sulle corde di poco conto di Alfred E. Green, ma il film presenta almeno un paio di sequenze comiche divertenti, imperniate sull'ex attore delle « two-reels » di Sennett, Charles Murray. Derivato da una commedia musicale di James Montgomery, costituisce d'altronde un avvio ad un filone — quello del film-rivista — che col parlato avrà i suoi anni trionfali: tutta la parte finale, noiosissima, cerca di riprodurre lo sfarzo d'uno spettacolo di Broadway, attraverso una sfilata di alta moda in teatro, fotografata col primitivo Technicolor bicromatico. L'estro che manca a Green è assai ricco in un solido regista di mestiere come Allan Dwan, che da uno spettacolo molto americano, la rivista a bordo dello « Show-Boat », trae un amenissimo *Stage Struck* (Teatromania, 1925), ispirato ad un racconto di Frank R. Adams. Pieno di trovate e sostenuto su un esatto senso del ritmo, il film descrive gli sforzi di una cameriera per affascinare il cuoco, cercando di imporsi come « artista » nello « Show-Boat ». Val qui l'occasione per ribadire le qualità autentiche e resistenti al tempo di Gloria Swanson. Che cosa la differenzia da tante altre pur brave attrici bril-

lanti? La Swanson supera la frontiera del brillante, cioè dell'« humour » da salotto, fatto di garbata recitazione e piacevoli battute: si tratta invece di un'attrice comica, che conosce le regole dello « slapstick », che sa, quando vuole, imbruttirsi con una smorfia, che caprioleggia con disinvoltura estrema. La vitalità della Swanson è autentica, non costruita, è spontanea; fa ridere non per un fisico « ridicolo » ma perché ha un talento naturalmente umoristico. (Le « two-reels » hanno annoverato molte « dive », ma spesso erano solo belle ragazze in contrasto con la meschinità voluta del comico, non delle attrici comiche anch'esse).

Fin qui abbiamo accennato ad alcune fra le commedie d'evasione degli anni '20. Da esse si sviluppa, svicolando a volte nel patetico e nel drammatico, il romanzo sentimentale, che è l'asse reale della produzione: la commedia evasiva nei risultati, talora, ma non nei presupposti, che aderiscono strettamente al costume dell'epoca. Si prenda *Are Parents People?* (1925) di Malcolm St. Clair, che sfiora il dramma senza uscire dal romanzo rosa con matrimonio finale e « happy end », ma illumina sulla condizione dei figli dei divorziati mentre la famiglia si va disgregando. Non sempre, tuttavia, questi obbediscono alla regola dell'« happy end ». È ciò che parzialmente riscatta un intreccio meccanico e convenzionale come quello, derivato da un dramma di Edgar Selwyn e Edmund Goulding, di *Dancing Mothers* (1926), dove un'attrice che ha rinunciato alla carriera per il matrimonio, tradita a più riprese dal marito lo abbandona malgrado il « ravvedimento » di lui. Alice Joyce, nei panni di Ethel, l'ex-attrice, impersona la nuova donna americana padrona del proprio destino, non più disposta ad accettare il ruolo di vittima. (L'avventuriera di turno è Clara Bow, un « tipo » condizionato al gusto dell'« età del jazz »). Di scarsa consistenza, e di pochi rapporti con l'America, è la Budapest ricostruita in *The Garden of Eden* (Eden Palace, 1928), trita vicenda di ragazze arrivate in città per cantare all'Opera e finite nei locali notturni e di baronesse discese a guardarobiere: la commedia di Bernhauer e Oesterreicher ha davvero fatto il suo tempo e la regia di Milestone non fa presagire il futuro autore di opere impegnate come *All'ovest niente di nuovo*.

Via via che ci si accosta alle pellicole americane degli anni '20, ci si accorge che esse offrono soltanto ritratti femminili. Gli uomini sono i « partners » necessari, ma non riescono a catturare la nostra attenzione; anche gli attori sono per lo più insignificanti e impersonali rispetto alle attrici. Non più guardata come « suffragetta » e

non ancora giunta al « matriarcato » di anni più recenti, almeno in certi strati sociali, la donna americana, come si diceva sopra, è nel momento della conquista della propria autonomia. Non più « bambola di lusso », giunge alla dignità sociale attraverso il lavoro. *It* (Cosetta, 1927) di Clarence Badger, dal romanzo di Eleanor Glyn (la quale compare di persona a spiegare il sibillino titolo traducibile in « quel certo non so che » o in termini modernissimi in « the knack »), rimane tuttora indicativo: Clara Bow disegna con Betty una figura emblematica, la commessa di negozio piena di maliziosa vivacità ma al contempo capace di farsi rispettare e di rischiare lo scandalo (quando si assume la maternità di un illegittimo non suo) pur di salvare un'amica. (Nel film appare agli esordi un giovanissimo Gary Cooper nella rapida figuretta di un giornalista).

Se *Love'em and Leave'em* (1926) di Frank Tuttle ripete dalla commedia di Weaver l'elementare contrapposizione fra ragazza naturalmente perversa (Louise Brooks, assai più simpatica della fredda Evelyn Brent) e brava ragazza destinata a far la vittima, *Manhandled* (Maschietta, 1924) di Allan Dwan presenta un'altra ragazza che lavora, Tessie, e l'atmosfera fitzgeldiana entra in qualche modo nella suggestione che il lusso esercita sulla commessa inducendola a farsi corteggiare da uno scrittore e a divenire modella d'un pittore. Il lieto fine che la riporta al fidanzato qualunque, un meccanico, ha in questo caso una funzione smitizzante, esaltando con discrezione la semplice vita d'una famiglia popolare. Il film non sviluppa il tema e resta nel complesso banale; ma la sequenza d'apertura, con Gloria Swanson che prende la metropolitana per andare al lavoro, potrebbe entrare in un'ideale antologia del comico, promettendo un film che poi imbocca una strada diversa. Con *Our Dancing Daughters* (1928) Harry Beaumont, sulla scorta di una sceneggiatura di Josephine Lovett, scava abbastanza bene sotto la scorza del matrimonio borghese, qual è presentato da molti film hollywoodiani non solo di oggi. Anita Page vi impersona una Ann che, seguendo i consigli della madre, si prepara scientificamente al matrimonio inteso esteriormente come sistemazione e « status » sociale necessario: contro la franca spregiudicatezza di una ragazza « it » in realtà seria come Diana, Ann inventa una finta personalità di ragazza del buon tempo antico, timida e pudibonda, salvo a sfogarsi in avventure extraconiugali appena ottenuta la fede nuziale. Il ritrattino sociale, senza giungere a risultati eccezionali, è ben sviluppato, con acre realismo psicologico. La Lovett è l'autrice del copione anche di *Our Modern Maidens* (Ra-

gazze americane, 1929) di Jack Conway, dove ugualmente è al centro, in circostanze variate, un matrimonio sbagliato, anzi nemmeno consumato, frutto delle convenienze e di errori psicologici pagati cari. Le due protagoniste femminili sono le stesse del film precedente, la Page e Joan Crawford, e una certa malinconia misurata si fa ancora apprezzare malgrado l'operina sia tanto « datata ».

Sally, Irene and Mary (Le tre grazie, 1925), scritto e diretto da Edmund Goulding, costruisce su tre destini di donne una sorta di verifica del « falso » che sta dietro i lustrini del successo delle grandi riviste musicali. Goulding, buon artigiano, lavora sulla presenza di tre brave attrici, Constance Bennett, Joan Crawford e Sally O'Neil, poste sullo sfondo di un ambiente di sicuro richiamo spettacolare. Tuttavia quel tanto di convenzionale e di romanzesco che la vicenda porta con sè è compensato da una certa volontà smitizzatrice che non teme la più netta tragedia — Sally muore in un incidente d'auto — e un finale controcorrente. A proposito della Crawford, abbastanza attiva nei film degli anni '20, la sua personalità appare ancora in formazione; già attrice di buoni mezzi espressivi, la Crawford non risulta tagliata per la commedia in cui compie i primi passi: le gioveranno la maturità e i film psicologici di vent'anni dopo per mettere a frutto i suoi più naturali talenti, che sono di attrice drammatica. Una « diva » molto sostenuta dalla stampa dell'epoca — e « pour cause »: aveva un illustre protettore in Randolph Hearst — è Marion Davies, protagonista ad esempio di *The Patsy* (Fascino biondo, 1928) di King Vidor, divertente versione dell'omonima commedia di Barry Connors su una specie di Cenerentola sottovalutata e trascurata dai famigliari. La Davies non è, intendiamoci, eccezionale, ma è, molto più di una Moore, ad esempio, brava commediante, abbastanza dotata di estro caricaturale (si vedano alcune rapide imitazioni di « divi » che compie qui) ed anche sorvegliata negli effetti, mai eccessiva; aspetto tanto più meritorio se si rifletta che era assoluta arbitra dei propri film, che produceva con una propria casa. Il « sense of humour » di cui è dotata la Davies riluce maggiormente in *Show People* (Maschera di celluloide, 1928), altro film di Vidor che, come *Ella Cinders* di Green, ma con più sapore di quello, ci documenta sulla Hollywood dei « roaring twenties ». Girato con molto spirito — basti vedere l'arrivo alla grande casa cinematografica del colonnello Pepper e di sua figlia — il film ambienta molte situazioni negli studii autentici della Metro, facendo comparire brevemente attori e attrici. Qualcosa di più di una apparizione, in quanto affida alle didascalie un

paio di battute, fa anche Chaplin, un Chaplin giovanissimo, al naturale, che si complimenta con la giovane Peggy all'uscita della prima d'un suo film. Questa fresca e spumeggiante commedia di Vidor, prettamente cinematografica nell'impianto e negli sviluppi, costituisce anche una patetica difesa delle comiche « two-reels » nel momento in cui erano in calando rispetto al fiorente sviluppo degli anni '10, nel momento, soprattutto, in cui gli stessi attori che le interpretavano passavano in massa al lungometraggio: di fronte ad un cinema che per varie ragioni si andava « massificando » Vidor rivendica l'inventiva e l'importanza del cinema delle « torte in faccia ». Al romanzo sentimentale, ma di ben superiore levatura rispetto al « rosa » delle Glyn, può iscriversi anche il lieve e simpatico *Mantrap* di Sinclair Lewis, che nello stesso 1926 in cui esce è portato sullo schermo dal futuro regista di *Via col vento*, Victor Fleming. *Mantrap* (Una maschietta tutto pepe) è all'origine la narrazione ricca di notazioni ambientali e di situazioni brillanti d'un viaggio in Canada, ma nel film diventa soprattutto un'occasione interpretativa per Clara Bow, alle prese con una figura di seduttrice, qui però amabilmente presa in giro. Nel vivaio di attrici che Hollywood propone al pubblico mondiale non mancano le europee: la svedese Greta Garbo compie i primi passi di un'eccezionale carriera con un paio di film al di sotto delle sue possibilità, *A Woman of Affairs* (Destino, 1928) di Clarence Brown, uno dei suoi registi abituali in seguito, e *The Single Standard* (Donna che ama, 1929). I romanzi d'origine forniscono intrecci elaborati e complicati con fumettistici sviluppi. Ma basta che entri in scena la Garbo e tutto si muta: una recitazione asciutta tanto da sembrar povera, un rigore di gesto, un'efficacia di sguardi fatali senza l'esteriore e stupido fatalismo di tante « dive » del muto. La Garbo è precorritrice di almeno vent'anni di stile di recitazione: un modello.

Un altro filone spettacolare che prende corpo negli anni '20 è, lo si è detto, il « giallo », ma i tempi non sono più quelli delle tenebrose associazioni a delinquere dei Fantômas o dei Fu Manchu; ora il poliziesco è più vicino alla commedia, o al dramma, a seconda che sia di pretesto a variazioni sentimentali o a riflessioni di costume. Al primo caso appartiene ad esempio *Bachelor Brides* (La moglie dello scapolo, 1926), dalla commedia di Charles H. Malcolm, modesto intrecciarsi di equivoci e di sospetti senza angoscia, volutamente in clima di disimpegno e di evasione. Al secondo, invece, si può iscrivere *Chicago* (id., 1927) che Frank Urson ha tratto dal la-

voro teatrale di Maurine Wakins. I caratteristici ingredienti del poliziesco — un delitto, gli interrogatori, l'inchiesta, il processo — servono ad Urson per prospettare una amara situazione coniugale, rifiutando i compromessi accomodanti con una conclusione davvero non ottimista. Purtroppo il film ha i suoi anni e in qualche momento denuncia tutta la teatralità dell'impianto. Un certo interesse desta *The Last Warning* (Il teatro maledetto, 1929), con cui Paul Leni, il regista di *Das Waxfigurenkabinett* (Tre amori fantastici, 1924) concluse la sua carriera (morì poco tempo dopo le riprese). Si tratta di un'opera dai chiari — e consapevoli — limiti commerciali, un « giallo » che vuol unire alla logica di un'inchiesta « all'inglese » (deriva da un romanzo di Wadsworth Wamp) l'atmosfera angosciosa di certi moderni film di « suspense », per intenderci sul tipo di quelli di Hitchcock. Tutto avviene in un teatro, un normale, qualunque teatro, chiuso da tempo dopo un delitto, ed in cui continuano, alla riapertura, ad avvenire delitti. Leni, pur lontano dalla purezza espressionista di un *Hintertreppe*, serba l'insegnamento del cinema tedesco soprattutto nell'uso della luce in funzione ambientale e psicologica, con risultati quanto meno decorosi ed in linea col suo passato (4).

Dal « giallo » può discendere anche qualche film di impegno sociale, che trova l'oggetto di contestazione non nell'ingiustizia delle fabbriche o dei campi bensì nella corruzione delle città, ivi compresi i pubblici poteri. È l'epoca del gangsterismo trionfante, fenomeno inspiegabile se non collegato, da un lato, al lassismo di certe amministrazioni, dall'altro alla lotta sorda fra interessi economici (si pensi all'industria clandestina degli alcoolici). Frank Capra, che al cinema di impegno sociale in questa direzione darà qualche pellicola di buon nerbo dieci anni più tardi, firma un *The Power of the Press* (1928) che denuncia i metodi sleali di certe campagne elettorali aiutandosi con una trama « gialla ». Il filmetto è di maniera e procede svelto ma nel chiuso della più rigida convenzione. Di ben altro respiro è invece il dittico realizzato da Josef von Sternberg con *Underworld*

---

(4) *The Last Warning* ha avuto un curioso (e non dichiarato) « remake » non cinematografico in un altro mezzo di comunicazione di massa, i « comics » o « fumetti ». Nel 1946 il ciclo « Tim Tyler's Luck » o « Tim and Spud » (in Italia: Cino e Franco) comprendeva un episodio, intitolato da noi appunto « Delitti nel teatro », che ricalcava esattamente *The Last Warning* immettendovi però i due giovani protagonisti delle « daily strips ». Simili passaggi dai « comics » al cinema e viceversa non sono del tutto infrequenti.

(Il castigo, 1927) e *The Docks of New York* (I dannati dell'Oceano, 1928), il primo dei quali su soggetto di Ben Hecht. Di questo discusso, discontinuo e affascinante uomo di cinema sarebbe forse il caso che qualcuno dei responsabili della Mostra di Venezia pensasse ad un'organica « personale » onde poter darne una definitiva prospettiva critica. Austriaco ma cresciuto negli Stati Uniti, poi studente universitario a Vienna, infine a Hollywood ma non senza una illustre eccezione a Berlino (*L'angelo azzurro*), Sternberg è stato liquidato troppo frettolosamente come formalista, quasi che altro su di lui non ci fosse da dire. *Capriccio spagnolo* è formalista, senza dubbio, ma non è un « giochetto » fine a se stesso, è piuttosto intriso di un decadentismo che, rifiutabile dalla *nostra* cultura, appartiene nondimeno alla cultura. In ogni caso, la passione di Sternberg per il cinema, che lo portò a fare di tutto, dalla comparsa al trovarobe, pur di imparare il mestiere, si sente in tutti i suoi film, frutto di una preparazione meticolosa e di una sensibilità non comune al mezzo. *Underworld* si inserisce nel culto dell'« eroe » che abbiamo individuato come una delle componenti del cinema americano degli anni '20, ma il suo è un eroe negativo, un eroe nero: un gangster. Se altri si accosta al tema del gangsterismo dall'esterno, rilevandone la intelaiatura sociale e le connessioni con più vasti problemi civili, Sternberg, che è un romantico, si appunta su un discorso interno al personaggio del bandito: la vicenda di Bull, asserragliato dalla polizia e senza scampo, può, nella sua fatalità (il fatalismo è un tema tipicamente sternberghiano) anticipare i vinti del cinema francese del decennio successivo, si pensi alla identica situazione in *Le jour se lève* (Alba tragica) di Carné. Ma con una differenza, che Bull non muore invano, e si arrende mettendo in salvo la donna amata che lo ha tradito, riconoscendo la genuinità dell'amore di lei per l'« altro ». Recuperando umanamente la figura di un « gangster », d'altra parte, Sternberg apre la strada ad una considerazione meno generica della piaga del gangsterismo: non mostri eccezionali, da uccidere e basta, ma uomini, uomini come gli altri che hanno un « perché » nella loro scelta sociale. Inoltre il romanticismo del regista fa piazza pulita di tutto il ciarpame del sentimentalismo dei troppi romanzi rosa di Hollywood. In *The Docks of New York,* tratto dal racconto di Monk Saunders « The Dock Walloper », accosta alle platee americane, avvezze solo ai saloni di lusso dei « grand hotels » il grigiore squallido degli « slums » della metropoli americana: ambiente, vicenda, personaggi sono del tutto inediti per Hollywood e si possono collegare

soltanto ai film « della strada » della Germania di Weimar. Anche gli sviluppi narrativi sono anticonvenzionali ed aggrediscono lo spettatore con situazioni volutamente provocatorie, come lo pseudo-matrimonio del fuochista ubriaco in una taverna con una donna di malaffare; ma subito il risvolto: quell'atto d'amore compiuto per scherzo vincola i due esseri malgrado le intenzioni, e attraverso prove dolorose, li unisce in una speranza di vita migliore. Qui il romanticismo di Sternberg si libera davvero da ogni sospetto di compiacenza e mette in grado il regista di riscattare con una genuina pietà un mondo che sembrerebbe condannato. Il senso del cinema del regista è presente in ambedue i film nella perfetta fusione fra scenografia, mai casuale o naturalistica, e illuminazione, nella scelta dei campi, nell'uso psicologico del primo piano, nella direzione degli attori. A proposito di quest'ultima, egli promuove a protagonista un attore non certo « divo », non bello né mattatore, intendiamo dire, qual è George Bancroft, uomo del popolo, che recita alla brava, con pulizia, andando dritto allo scopo, con estrema semplicità. Si osservi, poi, come egli utilizza nei due film un paio di comici delle « two-reels » più meccaniche, Larry Semon (Ridolini) e Clyde Cook, in una parte rispettivamente analoga, quella del membro della « banda » un po' buffo e sciocco. In ambedue i casi, il comico è valorizzato per le doti che lo hanno reso famoso, ed in particolare Semon ha modo di comporre una figuretta dai decisi risvolti comici; ma insieme, sia Semon che Cook sono trasposti in una dimensione non loro con la massima naturalezza, ottenendo che si integrino perfettamente nel coro.

Si è scritto sopra che la Hollywood degli anni '20 — come la società che la esprime — non vuol pensare, vuole agire, e, se possibile, evadere nel divertimento. Esistono però alcune eccezioni, e sono quelle, non a caso, in cui usciamo dall'artigianato sia pur nobile per conquistare uno stile e consegnarci un'opera che si colloca sul piano dell'arte o almeno della cultura. Si veda *Lonesome* (Primo amore, 1928) dell'ungherese Paul Fejos, alcune sequenze del quale sono dipinte a mano su pellicola (ne ho potuto vedere una rara copia così colorata a Cannes nel '58): è un delicato esempio di realismo piccolo-borghese su due giovani innamorati d'ambiente operaio sperduti nella metropoli, incontratisi per caso e presto perdutisi e che non sanno di abitare in realtà l'uno a fianco dell'altro. Il tema della grande città frenetica e dispersiva, dove si può anche morire senza che qualcuno se ne accorga, è al centro di *The Crowd* (La folla, 1928)

di King Vidor, l'opera più significativa dell'intera decade considerata ed una delle più significative del cinema statunitense. Una storia coniugale, certo, ma non come tante altre. L'impiegatuccio che conosce una ragazza, la sposa, ha dei figli, può sembrare l'eroe di tanti film medi intrisi di facile ottimismo. *The Crowd*, però, è un film realista e Vidor, con uno stile molto personale che tradisce una buona cultura (le reminiscenze espressioniste dell'avvio, con quella selva di scrivanie tutte uguali che collocano visivamente il personaggio nella sua dimensione-massa) lo segue in una parabola non ascendente, ma discendente. Egli vede nel povero diavolo che non fa carriera il simbolo di tutti quelli che, pur inseguendo il mito del successo, non riescono a raggiungerlo e sono ricacciati indietro nella scala sociale. Attorno a John, che non guadagna abbastanza, si dissolve la famiglia e la moglie sta per abbandonarlo. Non finirà così, ci sarà una rappacificazione; ma le cause rimangono in piedi ed un po' di speranza non muta il quadro sociale di fondo. La conclusione mostra John e Mary che si sbellicano di risate al cinema: mentre i loro problemi son lungi dall'essere risolti, un certo tipo di film li aiuta non a meglio affrontarli, ma ad evaderne. Anche la recitazione è tenuta su binari dimessi, mai divistici, in una rappresentazione dell'uomo medio della metropoli che cerca la solidarietà dello spettatore e che ciò facendo compie opera di civiltà (5).

---

(5) Questo saggio è stato reso possibile dalla ampia retrospettiva curata da Francesco Savio nel quadro della recente Mostra di Venezia e dedicata a « America allo specchio ».

I film

Who's Afraid of Virginia Woolf ?

(*Chi ha paura di Virginia Woolf ?*)

R.: Mike Nicholls - *s.*: dal dramma di Edward Albee - *sc.*: Ernest Lehman - *f.*: Haskell Wexler - *scg.*: Richard Sylbert - *m.*: Alex North - *mo.*: Sam O' Steen - *int.*: Elizabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick), Sandy Dennis (Honey) - *p.*: Ernest Lehman per la Warnes Bros. - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Warner Bros.

Qualche mese fa Richard Burton intervenne presso la casa produttrice d'un suo recente film shakespeariano, protestando perché il nome del poeta di Stratford non campeggiava adeguatamente nei titoli e nel materiale pubblicitario. Non sono invece occorse sollecitazioni perché Edward Albee risultasse scritto a caratteri di scatola nei titoli e sui manifesti di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Chi ha paura di Virginia Woolf?, 1966), il film che lo esordiente Mike Nicholls ha derivato dal dramma del giovane autore americano. In pochi anni Albee è divenuto l'uomo di punta del nuovo teatro statunitense, continuando il discorso laddove l'avevano lasciato i Tennessee Williams (fermatosi al naturalismo) e gli Arthur Miller (fermatosi al disegno sociale) della generazione precedente. Egli fu un tipico prodotto della ventata portata al teatro statunitense da quelle formazioni sperimentali che osavano installarsi « off-Broadway », ma proprio il successo di *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, che è del 1962, lo fece giungere di colpo alle sale di spettacolo di prima grandezza e ad una reputazione internazionale. La commedia è stata messa in scena da Boleslaw Barlog allo Schlossparktheater di Berlino, con Maria Becker e Erich Schellow (1963), da Franco Zeffirelli sia in Italia, al festival del teatro, con Sarah Ferrati, Enrico Maria Salerno, Umberto Orsini, Manuela Andrei, sia in Francia, al Renaissance, in diversa regia, con Madeleine Robinson, Raymond Gérôme, Pascale Audret e Claude Giraud, da Ingmar Bergman a Stoccolma, con i suoi abituali attori (e fu la prima europea assoluta).

Il curioso titolo dell'opera si rifà, come è ormai noto, ad una canzoncina parodistica che alcuni professori universitari hanno canticchiato durante un ricevimento, riferendosi ad uno dei « mostri sacri » della letteratura anglosassone contemporanea. Ma tutti sanno che la Woolf terminò i suoi giorni tragicamente, ponendo fine alla propria vita: quella canzoncina dall'aria sciocca — ricalcata sul noto ritornello « Chi ha paura del lupo cattivo? » (« Wolf » in inglese significa « lupo ») acquista

subito un risvolto sinistro. La commedia — ed il film — inizia col ritorno a casa di uno di questi professori, George, assieme alla moglie, Martha. Sono le due di notte ed egli crolla di stanchezza, ma Martha, proprio quando il marito sta per infilarsi in letto, gli annuncia che, per far piacere al proprio padre, il rettore dell'università, ha invitato un professorino appena arrivato ed ancora spaesato a venire di lì a poco con la moglie a bere il « bicchierino della staffa ». Comincia così un litigio dapprima banale fra l'uomo che non sapeva niente dell'invito e la donna che con maligno piacere ha tenuto in serbo l'anuncio della visita per il momento in cui il marito stava per infilarsi a letto per dormire. Il litigio assume toni sempre più aspri e quando i due stanno ormai insultandosi senza ritegno arrivano, imbarazzatissimi, i due sposini. George e Martha non si arrestano, anche se sono già alle parole da carrettiere, ed anzi li coinvolgono, provocandoli e servendosi di loro per le reciproche accuse, che svelano i contorni di un matrimonio ormai incrinato e spento.

La commedia si svolge nel tempo reale della vicenda, un paio d'ore fino all'alba, durante le quali le due coppie trasformano quella che s'era presentata come una visita di convenienza in un inferno spirituale, dove ciascuno è prigioniero delle proprie colpe dopo averle con lucidità denunciate a se stesso. Di fronte alla giovane coppia che si apre alla vita piena di speranze, George e Martha portano l'esempio del proprio fallimento. Fallimento perché? E di chi è la colpa? Martha rimprovera al marito di essere una nullità, di non aver fatto carriera, d'essere rimasto l'oscuro insegnante d'un tempo; perfino un libro che intendeva pubblicare fu giudicato pessimo e gettato nel cestino. Per George, invece, è Martha, figlia del rettore, che non ha recato a lui un amore disinteressato, ma solo il desiderio di diventare importante, facendo un giorno succedere il marito al padre nel governo dell'Ateneo. Martha, malgrado il divieto del marito, ha anche accennato ad un figlio, che vive in collegio e dovrebbe tornare il giorno dopo per festeggiare in famiglia il proprio compleanno. Il motivo del figlio lontano riappare di tanto in tanto ed è pretesto di nuovi contrasti, ognuno rimproverando all'altro di averlo educato male. Il primo atto — che Albee ha voluto suggellare, come gli altri due, con un titolo, e cioè « Giochi e divertimento » — si chiude su questa coppia lacerata e amareggiata, che l'« humour » acre e tagliente di George non riesce a togliere dalla propria interiore miseria. Nel secondo — « Walpurgisnacht » — emerge il secondo termine del dramma, la coppia dei giovani, che finora avevano svolto un mero ruolo di testimoni. Essi, ci accorgiamo, costituiscono in certo modo lo specchio dei due più anziani, solo che l'età fa mascherare a se stessi la propria bassezza morale. Lui, Nick, ha sposato la donna perché costrettovi da intuibili circostanze, ed è una donna ricca, che potrà aiutarlo a fare carriera; lei, che sembra innocente e gentile, ha rifiutato la maternità per paura del dolore fisico. Dopo che George è riuscito a mettere sotto i loro occhi, pagando per sé un caro prezzo, la loro vera realtà, Nick e la moglie Honey se ne vanno, e i due maturi coniugi rimangono soli. Poco prima, davanti agli altri, George aveva annunciato senza riguardi a Martha d'aver ricevuto un telegramma: il loro figliolo non tornerà a casa mai più, è morto tragicamente. Ma ora che sono soli emerge l'autentica verità, l'ultimo risvolto, quello definitivo: essi non hanno figli, non hanno mai potuto averne, e si erano in-

ventati questo figliolo di fantasia perché riempisse lungo gli anni il deserto della loro esistenza, parlandone sempre come fosse lontano ma pronto a tornare. Doveva però rimanere un segreto, un patetico segreto fra loro due, ed avendo Martha rotto l'impegno, George ha fatto idealmente morire il ragazzo, abolendo fra loro ogni finzione, ogni illusione. Accettando per quanto dura questa realtà senza infingimenti forse si accende per loro una tenue speranza di ricostruire un matrimonio che è tenuto in piedi solo dall'odio. George mette la mano sulla spalla di Martha, consolandola: su questo piccolo ma sincero atto di amore termina la commedia.

Albee è il prototipo — in chiave americana — di un teatro che viene di solito definito « arrabbiato », « angry »: lo spettatore cinematografico consapevole e attento (non si tratta, è chiaro, di film apprezzabile da un pubblico sprovveduto) è scosso fin dalle prime battute dalla violenza polemica del dialogo, dalla furia distruttrice di quei due maturi coniugi l'un contro l'altro scatenati. Bisogna infatti situare opportunamente questa polemica e questo tono « sgradevole » nel ruolo che « off-Broadway » intende svolgere nei riguardi di Broadway: di fronte ad un teatro commercializzato, standardizzato, tranquillo, i giovani di cui Edward Albee è divenuto il portabandiera oppongono un desiderio bruciante di sincerità, che spesso va oltre il segno e si traduce in furia iconoclasta, esasperata, in questo caso, dalle suggestioni del linguaggio cinematografico. Ma la iconoclastia (o l'anarchismo) di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* è più apparente che reale, si badi bene. Se lo spettatore impigrito sarà stato « svegliato » da questo spettacolo aggressivo, potrà trovarvi al fondo una nostalgia per i valori della famiglia distrutti da una società tesa solo al successo e al benessere. Si tratta, senza dubbio, di una visione esasperata della situazione odierna della comunità umana, anche solo colta in un unico suo strato, il mondo borghese: ma questa nostalgia di valori c'è, viva, e alla fine lancinante. E c'è un secondo motivo che non è stato individuato, forse, dai critici: il matrimonio non è visto e sentito come un contratto a due che regolarizza un'unione esaurentesi in sé, ma come nucleo di una nuova società che si deve prolungare e concretare nei figli. George e Martha hanno voluto dei bambini e non hanno potuto averli; e per sopperire male al vuoto hanno escogitato la loro dolorosa invenzione: Nick e Honey rappresentano invece la scelta egoistica del rifiuto alla procreazione, e sono dall'autore condannati senza appello, con estrema durezza, senza quella pietà che è accordata a George e a sua moglie. Diremo dunque che, attraverso le vie personalissime di un teatro feroce e implacabile, attutito peraltro nella possibile « sgradevolezza » da opportuni tocchi di « humour », Edward Albee inizia un discorso sulla famiglia e il dovere verso i figli, sull'egoismo e l'altruismo nella vita coniugale, che risulta particolarmente attuale in questi tempi di discussione e di polemica sull'istituto matrimoniale e sulla procreazione libera o controllata. Purtroppo, pare a chi scrive che, mancando all'Albee una fede, od anche una visione del mondo più articolata e complessa, il discorso non vada oltre la constatazione e la denuncia: il suo è un teatro di realtà, ma di parziale realtà; di verità, ma di verità fenomenologica, che non si protende oltre i fatti perché non ne possiede gli strumenti.

Mike Nicholls si trovava di fronte al compito non facile di trarre un film da un'opera squisitamente teatrale, per

taglio, per situazioni, per unità di tempo e di luogo. Hollywood sempre, nel corso della sua storia, ha dedicato particolari cure alla divulgazione del patrimonio drammatico, spesso peraltro non uscendo dal banale documento di uno spettacolo che perdeva ogni mordente nel momento in cui era tolto al rapporto vivo fra pubblico e ribalta. Nicholls ha lavorato bene, serbando intatto il dialogo, il testo, ma svincolandolo con un'opportuna variante ambientale dall'unità di luogo: il secondo atto è infatti trasposto in un « dancing » deserto. D'altra parte, il regista non è caduto nell'equivoco (come ha fatto Fred Coe per *A Thousand Clowns*, L'incredibile Murray) di ritenere che per rendere più « cinematografico » un dramma teatrale bisogna arricchirlo di esterni. Ne basta un paio, funzionalissimi, come quello di apertura, un campo lunghissimo che inquadra un giardino notturno e nel fondo fa intravvedere George e Martha che si avvicinano, poi la macchina da presa scende in gru assommando il proprio movimento a quello dei due che si avvicinano sino a individuarli bene e a farci afferrare qualche brandello di parole: un « attacco » preciso, qualificante, che già definisce i personaggi e li colloca in una cornice ambientale e sociale. Nicholls, al di fuori di quest'inquadratura e di qualche altra di raccordo, non ha avuto paura né degli interni né del troppo dialogo, né ha inzeppato il testo di scene aggiunte per aumentare il numero degli attori in scena. Ha invece rivalutato i piani ravvicinati e in ispecie il primo piano, utilizzandolo in funzione psicologica e dunque sostituendo in pieno al primitivo linguaggio teatrale un linguaggio prettamente cinematografico, senza accademismi, con piena rispondenza alle esigenze di un testo rispettato con scrupolo.

Ma che sarebbe stato questo ottimo « exploit » registico, operato su una materia che pareva tanto chiusa e condizionante, senza l'apporto creativo di due attori di grande statura come Elizabeth Taylor e Richard Burton? Burton non sbaglia uno sguardo, una pausa, un batter di ciglio, in una consumata consapevolezza di un personaggio perfettamente penetrato e tenuto in bilico fra ironia e sofferenza. Dopo il tonfo di *Cleopatra*, dove fu divistica in modo goffo ed insopportabile, la Taylor si rivela, più che in ogni altra prova precedente, attrice di bel temperamento drammatico, che ha il coraggio di mostrarsi brutta, invecchiata, sfatta, laida a tratti, con un realismo che non si affida soltanto alla minuzia delle notazioni esterne (si veda il passo, strascicato e pesante) ma parte dall'interno, da una piena adesione alle caratteristiche distorte ed egoistiche di Martha. Se George Segal — subito dopo promosso protagonista di *The Quiller Memorandum* davanti ad attori di tutto rispetto e su sceneggiatura di un Pinter — è efficace nel disegno dell'ambiguo e cinico Nick, colpisce soprattutto la sottogliezza con cui Sandy Dennis raffigura Honey, prima apparentemente dolce e insignificante, poi nella sua vera realtà di donnetta vile, egoistica e meschina. Un film di attori, senza dubbio, ma dove la definizione non significa prepotere dei « divi » sulle ragioni del film, bensì interpretazione di qualità al servizio di un mondo poetico.

ERNESTO G. LAURA

Hotel Paradiso

(*Hotel Paradiso*)

R.: Peter Glenville - *s.*: dalla commedia « L'Hôtel du libre échange » di Georges Feydeau e Maurice Desvallière - *sc.*:

Peter Glenville e Jean-Claude Carrière - *f.* (Panavision, Metrocolor): Henri Decae - *scg.*: Françoise De Lamothe - *c.*: Jacques Dupont - *m.*: Laurence Rosenthal - *mo.*: Anne V. Coates - *int.*: Alec Guinness (Benedict Boniface), Gina Lollobrigida (Marcelle Cot), Robert Morley (Henri Cot, suo marito), Peggy Mount (Angélique), Akim Tamiroff (Anniello, proprietario dell'albergo), Marie Bell (La Grande Antoinette), Derek Fowldes (Maxime), Douglas Byng (Martin), Robertson Hare (Duke), Ann Beach (Victoire), Leonard Rossiter (l'ispettore di polizia), David Battley (Georges Feydeau) - *p.*: Peter Glenville / Metro-Goldwyn-Mayer - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: M.-G.-M.

Stretto fra le altre « prime » di maggior richiamo, *Hotel Paradiso* ha ricevuto dalla critica un'attenzione distratta, malgrado il nome del regista e del protagonista impongano quanto meno un certo rispetto. Peter Glenville non si applica di frequente al cinema e quando lo fa è per « fissare su pellicola » sue precedenti regie teatrali, alle quali deve un nome di grande autorità nel mondo dello spettacolo anglosassone. In questi casi il cinema non è assunto come mezzo espressivo originale e insostituibile, bensì come mezzo di comunicazione a vastissimo raggio per divulgare, con le necessarie modifiche ed integrazioni, testi drammatici già collaudati sulla scena sul medesimo schema interpretativo. Anche in tal modo il cinema è cultura, anche in tal modo assolve ad una precisa funzione; e Glenville ci ha fornito eccellenti esempi di divulgazione del teatro con *The Prisoner* (Il prigioniero, 1955), dal dramma di Bridget Boland messo in scena da lui stesso l'anno prima al londinese Globe Theatre, con *Me and the Colonel* (Io e il colonnello, 1958), dalla commedia di Franz Werfel e S. N. Behrman « Jacobowsky and the Colonel », con *Summer and Smoke* (Estate e fumo, 1961), dal dramma di Tennessee Williams, con *Becket* (Becket e il suo re, 1964), dal dramma di Jean Anouilh. La sua filmografia conta un'unica eccezione costituita dal dignitoso *Term of Trial* (1963), che è desunto invece da un romanzo.

Non conosciamo « de visu » le regie teatrali di Glenville e solo a titolo di ipotesi, fondandoci sui film, possiamo individuarle come poste sotto il segno di una grande dignità e fedeltà ai testi, forse senza quel tocco di personale reinterpretazione di un autore che rende una messinscena davvero stimolante. Glenville ci sembra soprattutto uno straordinario direttore della recitazione, e basti pensare a qual inedito Danny Kaye ci ha proposto col citato *Me and the Colonel* o come ha valorizzato Peter O'Toole in *Becket* o Geraldine Page in *Summer and Smoke.* Se qui sta il suo talento e qui il suo limite, ecco che le regie cinematografiche risultano buone quando egli ha soprattutto da giocare su una grande interpretazione. Nel film d'esordio, *The Prisoner*, Alec Guinness e Jack Hawkins impersonavano i poli di una dialettica insieme spirituale, culturale e psicologica; non v'era altro che un confronto, un lungo, interminabile dialogo; ma il regista, con attori di quella statura e con una solidità drammatica piena quale quella del testo di Boland, non aveva problemi e si sentiva sicuro nel dipanare una matassa che sulla carta avrebbe potuto risultare statica ed anticinematografica. Quando invece, ad onta di tutto questo, è necessario affrontare problemi di messinscena non teatrale, avvalersi del mezzo cinematografico originalmente, Glenville si scopre povero ed inadeguato: si vedano molti momenti di *Becket.* Attendevamo con curiosità *Hotel Paradiso* che doveva mostrarci un Glenville non ancora conosciuto, quello della commedia farsesca (un registro diverso, è chiaro, rispetto all'« humour » satirico

e contenuto di *Me and the Colonel*). *Hotel Paradiso*, infatti, è il titolo inglese che il regista diede esattamente dieci anni fa alla versione da lui stesso scritta e realizzata de « L'hôtel du libre échange », una delle più celebri e più tipiche commedie di Georges Feydeau (che ebbe come collaboratore il fido Maurice Desvallières). Lo spettacolo andò in scena nel maggio del 1956 al Winter Garden di Londra con lietissimo esito, protagonisti Alec Guinness (Boniface), Irene Worth (Marcelle Cot), Frank Pettingell (Monsieur Cot). A dieci anni di distanza, come si è detto, il regista l'ha ripreso per divulgarlo attraverso il film, sostituendo alla Worth la Lollobrigida e a Pettingell Robert Morley. Ma stavolta le ambizioni di Glenville sono state maggiori ed è ad esse che deve essere imputato l'esito fiacco, nel complesso, di una pelicola solo a tratti gradevole e riuscita. Sul peso culturale del teatro di Feydeau si torna a discutere, il che è già segno di vitalità; ma sappiamo che ci sono coloro che non gli attribuiscono più che qualità di divertimento, perfetto nel suo meccanismo, e coloro invece che a ragione vedono nelle commedie del parigino un intento satirico serio nei riguardi della società della « doppia morale » e del « perbenismo », vale a dire della borghesia della cosiddetta « Belle Epoque » (il che non significa negare il « divertissement »: anzi, Feydeau tanto più fustiga quanto più lo fa senza parere, con l'aria di chi bada solo a tirare avanti storielle piccanti e complicate da intrighi, equivoci, « qui pro quo »). Tuttavia, qualunque partito si prenda, bisogna per prima cosa convenire che il contributo di Feydeau allo spettacolo comico — e molto gli dovrà anche il cinema, Sennett in testa — sta nel senso esatto del ritmo, portato con accorta gradualità ad un vorticoso parossismo finale. Glenville questo se l'è dimenticato, preoccupato di far risaltare il « realismo » della comicità del commediografo parigino, col risultato di afflosciare sovente il ritmo e creare pause di stanchezza. La vicenda è nota: si tratta di un certo signor Boniface che, sfruttando un moto di gelosia di una sua bella vicina, la signora Cot, la convince a trascorrere con lui, per vendicare la supposta infedeltà del consorte, una « notte di follia ». Senonché una catena di circostanze porterà i due in un albergo di dubbia serietà contemporaneamente ai rispettivi coniugi e ad altri conoscenti, suscitando un ginepraio da cui sembra impossibile uscire. L'autore è abilissimo nel creare situazioni piccanti con discrezione, senza cedere al volgare e salvando sempre i suoi eroi dalle « estreme conseguenze ». Glenville ha voluto situare criticamente la sua messinscena nel tempo giusto, con una rappresentazione realistica, a cominciare dagli ariosi esterni iniziali (l'operatore è il delicatissimo Decae) e trovando il suo momento migliore in una gustosa evocazione di un « tabarin » con « tableaux vivants » affidati a giunoniche bellezze in calzamaglia che paiono uscite da una ingiallita fotografia del tempo e acrobati in gonnella che propongono i primi modestissimi spogliarelli. Il regista ha poi introdotto nell'azione lo stesso Feydeau come testimone che osserva e trascrive e ha fatto terminare il film con un'appendice in cui si rappresenta « L'hôtel du libre échange » alla presenza — imbarazzata — degli stessi « eroi » che hanno fornito con il loro comportamento lo spunto all'autore: conclusione addirittura didascalica, a ribadire ulteriormente i convincimenti di Glenville. In mezzo, per fortuna, sta la parte dell'albergo che è più o meno quella e funziona come Feydeau aveva previsto che funzionasse. Coe-

rente alla sua impostazione realistica, il regista ha concertato una recitazione che mantiene a molti personaggi uno spessore psicologico e una corposità sconosciuta alle eteree fiigurine, quasi marionette di un balletto lieve, create dal commediografo. Gina Lollobrigida, ad esempio, è fuori registro rispetto a Marcelle, mentre Alec Guinness è perfetto in quanto smorza tutti i toni e compensa gli eccessi di colore di altri personaggi del film, il quale dunque risulta diseguale e non centrato per aver preteso troppo da un testo che porta molto bene i suoi anni (è del 1894) ma abbisogna, proprio da parte di chi ne apprezza la sostanza tuttora viva e mordace, di non venir considerato un pezzo da museo da guardare in filigrana. Feydeau è certo di più di un Hennequin perché è un artista; ma prima di ogni cosa è un umorista e deve far ridere: se un film ispirato a lui non riesce allo scopo, è fallito.

ERNESTO G. LAURA

Spara forte, più forte... non capisco

R. e *s.*: Eduardo De Filippo, dalla sua commedia « Le voci di dentro » - *sc.*: Eduardo De Filippo e Suso Cecchi D'Amico - *f.* (Eastmancolor): Ajace Parolin - *scg.*: Gianni Polidori - *m.*: Nino Rota - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Marcello Mastroianni (Alberto Saporito), Raquel Welch (Tania), Eduardo De Filippo (Zi' Nicola), Guido Alberti (Pasquale Ciammaruta), Leopoldo Trieste (Carlo Saporito), Rosalba Grottesi (Elvira Ciammaruta), Franco Parenti (Aniello Amitrano), Regina Bianchi, Tecla Scarano, Paolo Ricco, Nino Vingelli, Carlo Bagno - *p.*: Pietro Notarianni per la Master Film - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Titanus.

Chi non ama i personaggi creati da Eduardo? È un grande, insostituibile attore: come (più di?) Viviani e Totò, per restare tra i napoletani che conosco meglio; però si sbaglierebbe a considerarlo anche autore sul livello di Pirandello. Le sue commedie sono legate a un ambiente, a una recitazione, a un particolare gusto dell'epoca. Si veda come « Filumena Marturano », che era considerata la sua migliore, comincia a perdere di mordente, rimasta inesorabilmente legata al tempo da cui è nata. Già v'è chi l'ha presa, negativamente, a termine di paragone, e di contrasto, con le tematiche svedesi.

Nel film *Spara forte, più forte ... non capisco* (dalle « Voci di dentro ») è la storia di un apparatore di chiese, Alberto Saporito, di temperamento fantastico e visionario, che accusa la famiglia Commaruta di un delitto — non commesso — ai danni di Aniello Alitrano, scomparso — invece — per una avventuretta coniugale.

Il testo originale non offre la « grande commedia »: allorché fu scritta — nel 1949 — ebbe successo per tutto quel « pittoresco » nativo di cui viveva. Ma fatela avanzare sul piano di una — superficiale — presentazione surrealista; metteteci una « vamp » nordica che parla torinese; fate diventare Alberto un artista che compone sculture con la fiamma ossidrica, che ha in casa non si sa quanti disegni e quadri di autori noti nelle gallerie, imparentatelo più che al Sindaco di Rione Carità al seducente Rudy: tutto diverrà artificioso, nonostante qualche scena di cortile, insincero, perfino sovraccarico, e con la stessa complicità del colore.

Spara forte, più forte ... non capisco non è allestito con quel rigore (felliniano) che potrebbe darci un più succulento « Saporito degli spiriti »: ha persino qualche sbavatura; non convince nella recitazione dei personaggi principali (Mastroianni compreso), denuncia una certa fiacchezza. E fa pensare a un Eduardo un po' stanco —

anche se spesso lo ritroviamo, sui palcoscenici del melodramma, a dirigere una « Cenerentola », e un « Rigoletto »: non sempre però del tutto centrati.

Il suo miglior allestimento scenico rimane — fra i recenti — quello del « Naso » di Šostakovič, dato, per la prima volta nel 1964 a Firenze in occasione del Maggio Musicale fiorentino e delle manifestazioni « espressioniste »; ma qui ebbe una eccezionale collaborazione, spiritosissima, in Mino Maccari, e la tessitura musicale di uno Šostakovič: tutti e tre autori a pari merito per uno spettacolo che a Firenze risultò perfetto.

Eduardo si è riservato nel film la particina di uno Zi' Nicola misantropo, sordo, preparatore di fuochi di artificio. Vive come Simeone in una « piccionaia », lontano dal mondo, accogliendo a sputi chiunque si avvicini e conversando col nipote Alberto a suon di bòtti. La sua presenza di mùtolo si coglie al massimo fra gli spiragli di una tenda, oltre che nelle sparatorie dei dialoghi. Ma è una figura difficilmente dimenticabile, anche se appena accennata: il trucco ne completa il carattere stupendamente.

MARIO VERDONE

How to Steal a Million Dollars

(*Come rubare un milione di dollari e vivere felici*)

R.: William Wyler - *r. IIa unità* e *mo.*: Robert Swink - *s.*: da un racconto di George Bradshaw - *sc.*: Harry Kurnitz - *f.* (Panavision, De Luxe Color): Charles Lang - *scg.*: Alexander Trauner - *m.*: Johnny Williams - *int.*: Audrey Hepburn (Nicole) Peter O' Toole (Simon Dermott), Eli Wallach (David Leland), Hugh Griffith (Bonnet, padre di Nicole), Charles Boyer (De Solnay), Fernand Gravey (Grammont), Marcel Dalio (señor Paravideo), Jacques Marin (capoguardia), Moustache (la guardia baffuta), Roger Treville (il banditore dell'asta), Bert Bertram (Marcel), Eddie Malin (l'impiegato delle assicurazioni) - *p.*: Fred Kohlmar per la World Wide - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

Gambit

(*Gambit [Grande furto al Semiramis]*)

R.: Ronald Neame - *s.* e *sc.*: Jack Davies e Alvin Sargent - *f.* (Techniscope, Technicolor): Clifford Stine - *scg.*: John McCarthy e John Austin - *m.*: Maurice Jarre - *mo.*: Alma Macrorie - *int.*: Shirley MacLaine (Nicole), Michael Caine (Harry), Herbert Lom (Shahbandar), Roger C. Carmel (Ram), Arnold Moss (Abdul), John Abbott (Emile), Richard Angarola (Colonnello Salim), Maurice Marsac (portiere d'albergo) - *p.*: Universal - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Universal.

I frequenti tentativi, da parte del cinema nordamericano, di rinverdire i fasti della commedia giallo-rosa e sofisticata, che raccolse una meritata affermazione segnatamente nel primo decennio del « sonoro », assai di rado approdano a risultati meritevoli di considerazione. La formula, così vecchiotta, anche se ristrutturata su qualche più scaltro espediente di regia dove si richieda un dosaggio più prolungato di « suspense » (per quel tanto di ingerenza che nel genere hanno determinato taluni modelli di Hitchcock), è rimasta sostanzialmente la stessa. Gli ingredienti fondamentali, e indispensabili all'unico scopo che questo tipo di racconto si propone e che è quello di un piacevole, garbato ed elegante intrattenimento, non possono che essere forniti dalle invenzioni di sceneggiatura e dall'estro della recitazione prima ancora che dalla presenza e personalità di un regista.

A dimostrazione di tale semplice assioma si sono potute vedere in questi ultimi tempi, a breve intervallo l'una dall'altra, due commedie del genere basate su intrecci assai simili tra loro e tuttavia approdate a risultati sostanzialmente differenti proprio in virtù della diversa qualità e del diverso trattamento del costrutto della vicenda e per la disparità del gioco degli attori, cioè per la loro diversa misura nel ricamare i personaggi. Tanto *How To Steal a Million Dollars* (Come rubare un milione di dollari e vivere felici) di William Wyler quanto *Gambit* (Gambit) di Ronald Neame sono imperniati su un grosso colpo ladresco scaltramente architettato e brillantemente condotto a termine da una coppia d'ambo i sessi, prima soltanto alleata ma destinata, dopo le schermaglie amorose di prammatica, al matrimonio; inoltre, entrambi i racconti si affidano a una tal vena divertita e ironica per cui, benché riusciti alla perfezione con indiscutibile vantaggio per i ladri, i due furti non si riveleranno, in definitiva, veramente tali. Sia Wyler che Neame, insomma hanno innestato il motivo dell'ingegnosa rapina, portato al successo segnatamente dal Dassin di *Topkapi* (dove tuttavia il delitto non pagava), nel contesto usuale della commedia sofisticata degli « anni trenta ».

Stando ai nomi dei registi, poteva essere facile prevedere che la personalità stilistica dimostrata in più occasioni da Wyler avrebbe avuto la meglio sullo scaltro mestiere di Neame. Invece è accaduto il contrario, proprio perché il primo non disponeva di quegli ingredienti e accorgimenti di sceneggiatura adottati invece dal secondo per far risultare meno stantia la formula della commedia, né l'uno ha saputo spremere dalla recitazione più di quel tanto che gli permettesse di ripetere un gioco divistico stanco e risaputo, mentre l'altro ha saputo cogliere, già dalla scelta degli attori, un sentore di quotidianità e di simpatia indubbiamente più comunicative per il gusto moderno.

Del resto, la rinomanza di Wyler non si può dire legata al gusto per la commedia. Benché la sua filmografia annoveri un *Roman Holiday* (Vacanze romane, 1953) non privo di umori ironici nel suo contesto « romantico-sentimentale » e poggiante, tra l'altro, su una aggraziata prestazione (il primo autentico successo della sua carriera) della stessa Audrey Hepburn che figura quale protagonista del film attuale, la vena di questo regista meglio si indirizza verso più sottili e drammatiche implicazioni psicologiche. Così, forse per la sua stessa età, egli si è riservato questa vacanza nella commedia senza eccessive preoccupazioni per ciò che gli andava offrendo il copione di Harry Kurnitz, basato su un romanzo di George Bradshaw, e vi si è impegnato tenendo d'occhio, piuttosto che più freschi modelli, il vecchio Lubitsch di *Trouble in Paradise* (Mancia competente, 1932) e *Desire* (Desiderio, 1936). Il racconto di *How To Steal a Million Dollars* è condotto con analoga compostezza ed eleganza, ma senza estro e senza una effettiva partecipazione al gioco degli equivoci. Si veda, in proposito, con quanto poco « amore » sia stata tratteggiata la figura di Simon (Peter O'Toole), ladro per compiacenza e in realtà investigatore, che manca di un logico e convincente sviluppo nella sua doppiezza. Anche le caratterizzazioni marginali (da Hugh Griffith, nel ruolo di falsificatore di capolavori e padre della ragazza, a Moustache, il guardiano ubriacone del museo) sono ricalcate pesantemente su modelli superati. Rimangono discretamente godibili, oltre che il complesso congegno della ra-

pina, affidato ad una buona « suspense », taluni tocchi spiritosi del dialogo riferiti alla Francia d'oggi (la vicenda si svolge a Parigi) e, qua e là, una leggiadra pittura ambientale, alla quale ha concorso la presenza dello scenografo Alexander Trauner. Peter O'Toole — come si è accennato — non si mantiene all'altezza di un'altra sua prestazione nel genere « leggero », per *What's New, Pussycat?* (Ciao Pussycat, 1965) di Clive Donner; mentre la Hepburn si limita a ripetere il consueto « cliché » di « ingenua maliziosa » che da una dozzina d'anni costituisce la sua fortuna.

Assai meglio servito è stato Ronald Neame da uno scenario originale di Jack Davies e Alvin Sargent e dagli attori Shirley MacLaine e Michael Caine, gli uni e gli altri di estrazione notevolmente più moderna. In *Gambit*, la cui vicenda si svolge tra Hong Kong e un'indefinita città araba della costa mediterranea, il regista inglese si è guardato bene dal colorire e frastagliare la storia in rivoli e descrizioni marginali. Da provetto artigiano — quale si è sempre dimostrato specialmente nel campo della commedia di pretto stampo britannico, anche senza contare il più felice risultato di *The Horse's Mouth* (La bocca della verità, 1958) che in parte anticipava lo stile spericolato di Richard Lester — egli si è attenuto fedelmente al filo della storia, già di per sé ricca di invenzioni, ma tutte collegate alla particolare e ben definita statura dei due personaggi principali, i quali, in definitiva, reggono con le loro doti eccezionali l'intero ricamo del racconto.

L'eleganza e la raffinatezza del gioco, alle quali concorre in non poca misura il tocco squisitamente personale della recitazione della MacLaine, si svela con piena originalità soprattutto nella parte introduttiva del film. Harry (Michael Caine), un singolare tipo di furfante, ha elaborato un complesso piano per sottrarre a un miliardario arabo un prezioso busto cinese, raffigurante la principessa Li-Siu. Va precisato che al valore inestimabile della statua va aggiunto, per il suo possessore, quello della perfetta rassomiglianza delle fattezze della principessa ritratta con il volto della defunta moglie del miliardario. Per attuare il piano Harry ha bisogno di allearsi con una giovane donna a sua volta rassomigliante ai modelli, affinché prendendo alloggio con lei nello stesso albergo del nababbo, questi sia indotto a volerla conoscere e a riceverla assieme al finto marito negli appartamenti in cui è custodita la statua preziosa. Il furfante identifica la ragazza che fa al caso suo in una « entraineuse » di un locale notturno di Hong Kong e subito la ingaggia prevedendo la perfetta attuazione del piano. Assistiamo, così, a una lunga e godibilissima sequenza soggettiva in cui tutto corre liscio in virtù del fascino ieratico e ammaliatore che la complice eserciterebbe sul miliardario: sequenza in cui la MacLaine non pronuncia una parola e tradisce con irresistibile compunzione la sua natura esplosiva. La quale ultima si scatena effettivamente nella realtà, che sarà punteggiata da tutta una serie di imprevisti e di contrattempi, determinati in gran parte dalla sovrabbondante tendenza all'eloquio della protagonista e dalla sua naturale vivacità. Però, tutto sommato, tali predisposizioni si riveleranno anche più fattive ai fini dell'attuazione dell'impresa, tenuto anche conto che il miliardario si manifesta di tutt'altra scorza di quella prevista. Alla conclusione del film scopriremo che il furto era stato soltanto simulato, per creare intorno ad esso una certa pubblicità a vantaggio della « messa in commercio » di una fedele riproduzio-

ne della statua famosa, in tal modo più facilmente contrabbandabile. Ed anche questo costituisce un ultimo tocco di non trascurabile originalità.

Ma — ripetiamo — il divertimento deriva soprattutto dalla straripante simpatia che emanano i due principali interpreti. Della MacLaine si è detto, mentre del Caine va sottolineata la estrema misura e compostezza nel quadrare la figura del fellone che tenta di celare dietro una flemma poco autentica il suo fondo grossolano.

LEONARDO AUTERA

El Greco

R.: Luciano Salce - *s.*: Guy Elmes - *sc.*: Guy Elmes, Luigi Magni, Massimo Franciosa - *f.* (De Luxe Color): Leonida Barboni - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *m.*: Ennio Morricone - *m.*: Nino Baragli - *int.*: Mel Ferrer (Domenico Théotokopoulos detto « El Greco »), Rosanna Schiaffino (Jeronima de Las Cuevas), Franco Giacobini (Francisco), Renzo Giovanpietro (Fra' Felix), Mario Feliciani (Cardinale De Guevara) - *p.*: Alfredo Bini per Arco film - Produzioni Artistiche Internazionali (Roma) / Les Films du Siècle (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1966 - *d.*: Dear film - 20th Century-Fox.

Come imparai ad amare le donne

R.: Luciano Salce - *s.*: da un'idea di Willy Bald Eser - *sc.*: Castellano e Pipolo - *f.* (Eastmancolor): Erico Menczer - *scg.*: Walter Haag - *m.*: Ennio Morricone - *mo.*: Marcello Malvestiti - *int.*: Robert Hoffman (Roberto), Michèle Mercier (Francesca), Nadja Tiller (Laura), Elsa Martinelli (Monica), Anita Ekberg (Margaret), Zarah Leander (Olga), Romina Power (Irene), Gigi Ballista (Arcibaldo), Gianrico Tedeschi (il direttore del collegio), Heinz Erhardt (Marcel), Vittorio Caprioli (Renzino), Sandra Milo (la direttrice del collegio), Carlo Croccolo (il direttore del salone dell'auto), Orchidea De Santis, Sonia Romanoff, Erika Schramm, Mita Medici, Mariangela Giordano, Bernadette Kell - *p.*: Alfonso Sansone e Enrico Chroscinski per Sancro film (Roma) / N.F.G. / Les Films Marceau-Cocinor (Paris) - *o.*: Italia-Germania occ.-Francia, 1966 - *d.*: Titanus.

Con un lavoro di puro mestiere, di sola tecnica, Luciano Salce diresse circa due anni fa *El Greco*, per il produttore Bini e per l'attrice Schiaffino, con Mel Ferrer. *Come imparai ad amare le donne* è invece più recente e in qualche modo rientra nella linea di quelle notazioni ironiche sulla vita di ogni giorno che hanno visto impegnati i momenti migliori di Salce. I risultati, tuttavia, non cambiano, né sono, a dire il vero, soddisfacenti.

La vita del Greco si prestava a un racconto cinematografico approfondito per mettere in evidenza il disegno di un'epoca, di un ambiente, di una mentalità; Domenico Théotokopoulos è un po' il rappresentante di un'epoca, travagliata e felice nello stesso tempo, di pittori di corte strumenti ed eroi della grandezza propria e di quella altrui; i temi della libertà dell'artista, della indipendenza e della grandezza della ispirazione, dei suoi limiti, i confini fra genio e follia, fra la debolezza e le qualità dell'uomo, la religione — e la Inquisizione — e la vita spagnola del Seicento: tutto questo avrebbe potuto rappresentare il nocciolo del film, tale e tanta materia avrebbe potuto costituire il centro nervoso di un'opera solida e drammaticamente tesa ... se la sceneggiatura (Franciosa, Magni, lo stesso Salce), prima ancora della regia, non l'avesse indirizzata verso un superficiale anonimato.

Se si vuole, così, un film di occasioni perdute, questo sul Greco, malgrado l'impegno e il nome degli attori (oltre ai due protagonisti ci sono anche Renzo Giovampietro, Mario Feliciani, Adolfo Celi, Franco Giacobini, Gabriella Giorgelli) e la bella fotografia di Leonida Barboni, lo è del tutto:

ma in realtà manca soprattutto, in Salce, qualsiasi convinzione, qualsiasi impegno creativo, alle prese con l'iniziativa malriuscita di un produttore per altro avveduto quale Alfredo Bini.

Il fatto è che la routine, il mestiere, l'abitudine, il commercio, i successi più facili e più superficiali stanno pian piano deteriorando — ma neppure molto piano — le qualità indubbie e l'indubbio spirito d'osservazione di molti, e in particolare di un uomo di spettacolo così ricco di interessi e così vario di attitudini e di esperienze quale Salce è, superiore ai suoi stessi risultati recenti.

In qual modo si impoveriscano spirito e interessi lo rivela direttamente *Come imparai ad amare le donne*, su una specie di « educazione sentimentale » di un giovane, inseguito e bramato dalle donne, e in primo luogo da una giovanissima Irene la quale finirà per essere sua moglie. Cambiano gli sceneggiatori — qui sono Castellano e Pipolo —, ma non la povertà del racconto, che Salce tenta senza convinzione di portare sul piano di una certa « cattiveria » (il personaggio di Zarah Leander), ma che soprattuto rimane legato a una evasione paraboccaccesca di seconda mano. E sono queste le tendenze più pericolose, quelle che danneggiano la qualità di una industria, indirizzandola verso successi apparentemente facili, senza l'impegno, la ricerca, il valore delle idee. Questi gli « scandali » veri.

GIACOMO GAMBETTI

Batman

(*Batman*)

R.: Leslie H. Martinson - *r. IIa unità*: Ray Kellogg - *s.* e *sc.*: Lorenzo Semple jr., basato sui personaggi dei « comics » creati da Bob Kane - *f.* (De Luxe Color): Howard Schwartz - *f. IIa unità*: Jack Marta - *e.f.s.*: L.B. Abbott - *scg.*: Jack Martin Smith e Serge Krizman - *m.*: Nelson Riddle - *mo.*: Harry Gerstad - *int.*: Adam West (Bruce Wayne alias « Batman »), Burt Ward (Dick Grayson alias « Robin »), Lee Meriwether (Kitka alias « la Donna-Gatto »), Burgess Meredith (« il Pinguino »), Cesar Romero (« il Jolly »), Frank Gorshin (« l'Enigmista »), Alan Napier (Alfred), Neil Hamilton (il commissario Gordon), Stafford Repp (il Capo O'Hara), Madge Harriet (zia Harriet) Reginald Denny (il commodoro Schmidlapp), Milton Frome (il vice-ammiraglio Fangschliester), Sterling Holloway (colonnello Terry), Dick Crockett (Morgan), Gil Perkins (Barbablù), George Sawaya (Quetch) - *p.*: William Dozier e Charles B. FitzSimons per Greenlawn - National Periodical Publications - 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

La moda dei « comics » (usiamo il termine originale, ché quello italiano di « fumetti » comprende anche i fotoromanzi alla « Grand Hotel », che sono tutt'altra cosa), attualmente in corso in tutto il mondo, non poteva non interessare anche il cinema. Ovvie motivazioni sociologiche spingono il pubblico medio a prediligere in questo momento di inquietudini civili e internazionali i personaggi che in virtù di poteri super-umani possono con facilità aggiustare ogni situazione, sconfiggere qualsiasi nemico. « Superman » da un lato e « Batman » dall'altro, spesso addirittura mescolati nelle stesse storie, tengono dunque banco, portando al parossismo negli U.S.A. certi fenomeni che su scala più ridotta erano derivati qui in Europa da James Bond: prodotti industriali, indumenti, giocattoli all'insegna dei « super-eroi », club di ammiratori, giornali interamente dedicati al culto di un solo personaggio (le cosiddette « fanzines », contrazione di « fan magazines », periodici dei « patiti »).

Se prescindiamo da tutto ciò, che attiene strettamente a certi aspetti massificati del costume americano che già sperimentammo per il cinema, la radio, la televisione, i « comics » restano un fatto rilevante nella società di oggi, entrando nel grande campo delle comunicazioni sociali. Tralasciando i sottoprodotti e le serie di quart'ordine, bisogna ammettere che in oltre mezzo secolo (essi sono più vecchi del cinema ed hanno influito sui di esso: già Glauco Viazzi invitava, ad esempio, a studiare i rapporti fra le prime comiche di Chaplin e i « comics » dei giornali dell'epoca) i « comics » hanno elaborato un proprio linguaggio visivo e in alcuni casi, nell'ambito di un alto artigianato, hanno creato dei personaggi interessanti, ben elaborati narrativamente e graficamente.

La fortuna di « Batman », l'uomo-pipistrello, lascia noi europei più indifferenti degli americani: le sue vicende, disegnate ieri da Bob Kane e oggi dall'oriundo italiano Carmine Infantino, sono molto ingenue, raccontate alla brava, senza finezza. Il segno grafico di Kane — più di quello di Infantino — era brillante e mosso, ma non riusciva egualmente a farci accettare una situazione « fumettistica » nel senso più deteriore del termine. Lo spunto è dato dalla doppia vita di un miiliardario, Bruce Wayne, il quale, per vendicare la morte dei genitori assassinati, quand'era ragazzo, da un rapinatore, ha deciso di dedicare la sua vita alla lotta contro la delinquenza e per nascondere la sua identità e creare un clima di terrore nella malavita si maschera allo scopo da « uomo-pipistrello ». La prima storia — pubblicata sul « Detective Comics Magazine » nel 1939, mentre in Europa scoppiava la seconda guerra mondiale — inaugurava il personaggio in chiave realistica, offrendo agli sconcertati lettori (adulti: non si dimentichi che i « comics » dei quotidiani americani — e dal '43 « Batman » passò ai quotidiani — non sono in prima istanza diretti ai ragazzi) un nuovo « mito » di forza e di invincibilità a cui affidarsi. In seguito, le consuete prudenze dell'industria editoriale smussarono quanto di terrorifico e di troppo « serio » vi era nelle avventure di « Batman » spingendo Bob Kane su un piano di dichiarata evasione fantastica. Sono presenti tutti i connotati della fiaba, gli avversari di « Batman » non sono più delinquenti comuni ma bizzarri criminali tipo « the Penguin », « the Joker », « the Riddler », e soprattutto la diabolica « Cat-Woman ». Per non essere da meno, Bruce Wayne, che come si vede non è che una reincarnazione della « Primula rossa » della Baronessa Orczy, si è scovato un alleato, il ragazzo Dick Grayson, che quand'è in maschera diventa « Robin » (il pettirosso), o addirittura « the Wonder Boy ». La bambocciata va accettata come tale e avrebbe un vero interesse se gli autori spingessero a fondo il pedale satirico, mentre il loro « humour » è per lo più involontario.

Batman apparve sullo schermo per la prima volta nel 1943, nell'omonimo « serial » in 15 episodi diretto da un veterano del « western », Lambert Hillyer e interpretato dai poco noti Lewis Wilson (Batman) e Douglas Croft (Robin). Sei anni dopo, nel '49, Spencer Gordon Bennet realizzava *The New Adventures of Batman and Robin* con Robert Lowery e Johnny Duncan e nel '50, ancora a firma di Bennet, usciva *Batman and Robin* con gli stessi interpreti. Nel '54 veniva rieditato il primo della serie, nel '57 il secondo.

In pratica, quindi, il cinema non si è mai disinteressato alla creazione di Bob Kane.

Il film attuale è frutto della nuova alleanza fra Hollywood e la televisione. Si è scoperto che film e telefilm, lungi dal danneggiarsi reciprocamente, si sostengono a vicenda: apprezzato un personaggio al cinema, gli spettatori lo rivedono in televisione, incontratolo sul teleschermo vanno a riscoprirlo sul grande schermo. La Metro, ad esempio, ha impostato su vasta scala film e telefilm imperniati su Mr. Napoleon Solo, l'agente dell'U.N.C.L.E. che è una variante più ironica di Bond. Ora la Fox si è molto impegnata nel lancio di *Batman* a doppio livello. Abbiamo potuto vedere alcuni telefilm della serie, girati senza economia di mezzi, a colori, con i titoli a disegni animati che si collegano direttamente allo stile dei « comics » originali. La pellicola di Leslie Martinson, con gli stessi interpreti televisivi Adam West e Burt Ward e la medesima ambientazione scenografica, ha gli stessi pregi e difetti della serie destinata al video. I pregi stanno nell'accuratezza della realizzazione: si veda, per citare un caso, come per le parti di fianco siano stati scelti attori di eccellente statura quale un Burgess Meredith. Le perplessità nascono piuttosto dalla considerazione che Martinson e il suo sceneggiatore Lorenzo Semple jr. hanno voluto da un lato venire incontro ai lettori fedeli del personaggio, offrendo loro un condensato delle sue imprese contro i quattro principali nemici; dall'altro lato, però, hanno voluto offrire ad un pubblico più smaliziato — anche in vista della penetrazione del film in mercati diversi dall'americano — una interpretazione comica della vicenda, accentuando ed esasperando tutti i toni. La pellicola sa di compromesso e rischia di scontentare gli uni e gli altri, anche se certe « gags » sono di buona lega e il disegno di alcune figure — ad esempio lo straordinario « Pinguino » di Meredith — è spassosissimo.

Interessa tuttavia in *Batman*-film, come nei corrispondenti telefilm, un tentativo che sul piano del linguaggio ha un certo interesse: quello di adeguare i modi di espressione propri del cinema a quelli, abbastanza diversi, dei « comics ». Il colore è tenuto su poche tinte molto accese e fortemente contrastate, preoccupandosi più di creare un vistoso effetto cromatico che non di adeguarsi alle necessità narrative della storia; il dialogo è a frasi brevissime ed elementari, come quelle contenute nei « balloons » dei « comics »; il taglio delle scene ed il ritmo generale è molto veloce, come per rendere la stringatezza di una successione di tavole disegnate, e i gesti sono caricati e sottolineati, sempre per aderire al modello di una tavola disegnata. Infine — ma nei telefilm l'esperimento è più insistito e tutto sommato più divertente — nel culmine della scena centrale ai rumori ascoltati si somma la sovrimpressione scritta delle onomatopee tipiche dei « comics » (un colpo di pistola è « bang », un pugno è « smash » ecc.).

Ora, pensando che siamo di fronte ad un preciso calcolo di natura industriale, ci chiediamo che senso abbia copiare un linguaggio per cui il mezzo non è adatto, quando da che esiste il cinema si è cercato sempre di « tradurre » in termini cinematografici i linguaggi propri delle opere preesistenti. C'è un solo comprensibile motivo: i produttori ritengono che in questo momento, per gli americani, i « comics » siano più persuasivi dei film, e mentre ieri quelli imitavano

questi (si veda il senso prettamente « cinematografico » delle prime striscie per quotidiani create da Disney), oggi sono questi a rimandare a quelli. Del resto, la National Periodical Publications, il potente « trust » dei « comics » che ha l'esclusiva di « Batman », è co-produttore del film; l'industria editoriale entra direttamente a determinare la linea di un film di Hollywood.

ERNESTO G. LAURA

Film usciti a Roma dal 1° al 30-XI-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Allegri eroi (v. Stanlio e Ollio allegri eroi).
Avventuriero a Tahiti, Un - v. *Tendre voyou.*
Batman.
Bounty Killer, The.
Calda preda, La - v. *La curée.*
Comandante Robin Crusoè, Il - v. *Tn. Robinson Crusoe.*
Come imparai ad amare le donne.
Dottor Zivago, Il - *Doctor Zhivago.*
Estate, L'.
Fate, Le.
Magnifici avventurieri, I.
Miao, miao, arriba, arriba!!!
Mia spia di mezzanotte, La - v. *The Glass Bottom Boat.*
Milione di anni fa, Un - v. *One Million Year B.C.*
Navajo Joe.
Operazione San Gennaro.
Quarto potere - v. *Citizen Kane* (riedizione)
Questa ragazza è di tutti - v. *This Property Is Condemned.*
Ragazza e quattro mitra, Una - v. *Une fille et des fusils.*
Sole sulla pelle, Il - v. *Le soleil dans l'oeil.*
S.S.S. Sicario Servizio Speciale - v. *The Liquidator.*
Stanlio e Ollio allegri eroi [già Allegri eroi] - v. *Bonnie Scotland* (riedizione).
Sugar Colt.
Texas oltre il fiume - v. *Texas Across the River.*
Vendetta di Spartacus, La.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Le note critiche sono redatte da Ernesto G. Laura.

BATMAN (Batman) — **r.:** Leslie H. Martinson.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

BOUNTY KILLER, The — **r.:** Eugenio Martin - **s.:** dal libro di Marvin Herbert « The Law and Jake Wade » - **sc.:** Don Pride, José Gutierrez Maesso - **f.** (Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.:** Stelvio Cipriani - **scg.:** Francisco Canet - **mo.:** Gisa Radicchi Levi - **int.:** Richard Wyler (Bounty Killer), Tomas Milian (José Gomez), Ella Karin (Eden), Hugo Blanco, Glenn Foster, Manolo Zarzo, Lola

Goas, Ricardo Canales, Mario Brega, José Canalejas, Tito Garcia, Antonio Iranzo, Fernando Sanchez Polak - **p.:** Liliana Biancini e Giuliano Simonetti per la Discobolo Film/Tecisa - **o.:** Italia-Spagna, 1966 - **d.:** regionale.

COME IMPARAI AD AMARE LE DONNE — **r.:** Luciano Salce.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

CURÉE, La (La calda preda) — **r.:** Roger Vadim - **sc.:** Jean Cau, R. Vadim - **m.:** J. P. Bourtayre e J. Bouchety - **scg.:** Jean André - **mo.:** Victoria Mercanton - **altri int.:** Jacques Monod (Sernet), Simone Valère (signora Sernet), Germaine Montero (Eve Saccard), Ham Chau Loung (insegnante di cinese), Howard Vernon, Douglas Read - **d.:** Panta Cinemat. (regionale).

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 17 e altri dati a pag. 24 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

DOCTOR ZHIVAGO (Il dottor Zivago) — **r.:** David Lean - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 80 e dati a pag. 92 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

ESTATE, L' — **r.:** Paolo Spinola.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

FATE, Le — **r.:** Luciano Salce, Mario Monicelli, Mauro Bolognini, Antonio Pietrangeli.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

FILLE ET DES FUSILS, Une (Una ragazza e 4 mitra) — **r.:** Claude Lelouch - **mo.:** Claude Barrois - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 50 e altri dati a pag. 55 del n. 4, aprile 1965 (Festival di Mar del Plata).

GLASS BOTTOM BOAT, The (La mia spia di mezzanotte) — **r.:** Frank Tashlin - **s.** e **sc.:** Everett Freeman - **f.** (Panavision, Metrocolor): Leon Shamroy - **scg.:** George W. Davis e Edward Carfagno - **e. f.s.:** J. McMillan Johnson e Carroll L. Shepphird - **m.:** De Vol - **mo.:** John Mc Sweeney - **int.:** Doris Day (Jennifer Nelson), Rod Taylor (Bruce Templeton), Arthur Godfrey (Alex Nordstrom), John McGiver (Ralph Goodwin), Paul Lynde (Homer Cripps), Edward Andrews (gen. Wallace Bleecker), Eric Fleming (Edgar Hill), Dom de Luise (Julius Pritter), Dick Martin (Zack Molloy), Elizabeth Fraser (Nina Bailey), George Tobias (Fenimore), Alice Pearce (signora Fenimore), Ellen Corby (Anna Miller), Dee J. Thompson (Diana) - **p.:** Martin Melcher e Everett Freeman per la Arwin-Reame - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** M.G.M.

Che Tashlin, come molti registi hollywoodiani, dipenda dalla bontà delle sceneggiature che ha in mano, dimostra una volta di più questo filmetto, la cui modestia non fa certo riconoscere la mano del « director » di tanti eccellenti film comici con Jerry Lewis. La commediola si trascina su situazioni viste e riviste, appena sorrette da quella gran commediante che é Doris Day, non molto aiutata dal monocorde Rod Taylor. Un'apparizione estemporanea di Robert Vaughn fa la pubblicità al ciclo di Napoleon Solo, con cui la Metro si propone da un paio d'anni di rimontare la corrente di James Bond. All'agente 007 vuol fare il verso tutto il film, il cui solo pregio sta in una certa spregiudicatezza — non nuova, d'altronde, nei film americani — con cui si mettono in ridicolo i servizi di controspionaggio, servendosi della solita trama giallo-rosa a finale matrimoniale obbligato. (E.G.L.)

LIQUIDATOR, The (S.S.S Sicario Servizio Speciale) — **r.:** Jack Cardiff - **s.:** dal romanzo di John Gardner - **sc.:** Peter Teldham - **f.** (Panavision, Metrocolor): Ted Scaife - **m.:** Lalo Schrifin - **scg.:** John Blezard - **mo.:** Ernest Walter - **int.:** Rod Taylor (Boysie Oakes), Trevor Howard (Mostyn), Jill St. John (Iris), Wilfrid Hyde White (il Capo), David Tomlinson (Quadrant), Akim Tamiroff (Sheriek), Eric Sykes (Griffen), Gabriella Licudi (Corale), John Le Mesurier (Chekhov), Derek Nimmo (Pilota), Jeremy Lloyd (il giovanotto), Jennifer Jayne (Janice Benedict), Heller Toren (assistente), Betty McDowall (Frances Anne), Jo Rowbottom (Betty), Colin Bordon (vicario), Louise Dunn (Jessie), Henri Cogan (Yakov), Daniel Emilfork (Gregory), Scot Finch (ufficiale), Ronald Leigh-Hunt (Mac), Richard Wattis (istruttore di volo), David Langton (comandante), Suzy Kendall (Judith), Tony Wright - **p.:** Jon Pennington e Harry Fine per la Leslie Elliot Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** M.G.M.

MAGNIFICI AVVENTURIERI, I o IGNAZIO E KRESY, I MAGNIFICI AVVENTURIERI — **r.:** Alfred Kouzel.

Vedere recensione di G. Rondolino e dati in un prossimo numero.

MIAO, MIAO, ARRIBA, ARRIBA!!! — Programma composto da 14 brevi film in Technicolor di disegni animati della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tune » - **r.:** i due Freleng, Robert McKinson, Irv Spector, Rudy Larriva - 1) **Tree-Cornered Tweety** (1956), 2) **Cat tails for Two,** 3) **Corn on the Cop,** 4) **Run Run Sweet Road Runner,** 5) **Mouse and Garden,** 6) **People are Bunny,** 7) **Go, Go Amigo,** 8) **Snow Business** (1953), 9) **Suppressed Duck,** 10) **Crockett Deodle Do,** 11) **Assault and Peppered,** 12) **Tired and Feathered,** 13) **Well Worn Daffy,** 14) **All abir-r-r-d** (1950) - Tutti quei film senza data di produzione, sono stati prodotti dopo il 1959 - **p.:** Warner Bros - **o.:** U.S.A. - **d.:** Warner Bros.

NAVAJO JOE — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Ugo Pirro - **sc.:** Dean Craig [Mario Pierotti] - **f.** (Techniscope, Technicolor): Silvano Ippoliti - **m.:** Leo Nichols [Ennio Morricone] - **scg.:** Aurelio Crugnola - **int.:** Burt Reynolds (Joe), Aldo Sandrell (Duncan), Tanya Lopert (Maria), Franca Polesello (Barbara), Lucia Modugno (Geraldine), Nicoletta Machiavelli (Estella), Antonio Imparato (Chuck), Peter Cross [Pierre Cressoy] (Lynne), Fernando Rey (Rattigan), Valeria Sabel (Honor), Gianni Di Stolfo (Reagan), Angel Alvarez (banchiere), Lucio Rosato (Jeffrey), Mario Lanfranchi (sindaco), Alvaro de Luna (Sancho) - **p.:** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la D. De Laurentiis Cinemat. Prod. / C. B. Films S.A. - **o.:** Italia-Spagna, 1966 - **d.:** Dear-Fox-D. De Laurentiis.

ONE MILLION YEARS B. C. (Un milione di anni fa) — **r.:** Don Chaffey - **s.:** dal racconto di Mickell Novak, George Baker e Joseph Frickert - **sc.:** Michael Carreras - **f.** (Technicolor): Wilkie Cooper - **e. visivi s.:** Ray Harryhausen - **m.:** Mario Nascimbene - **superv. m.:** Philip Martell - **scg.:** Robert Jones - **mo.:** Tom Simpsons - **superv. mo.:** James Needs - **int.:** John Richardson (Tumak), Raquel Welch (Loana), Percy Herbert (Sakana), Robert Brown (Akhoba), Martine Beswick (Nupondi), Jean Wladon (Ahot), Lisa Thomas (Sura), Malya Nappi (Tohana), William Lyon Brown (Payto), Richard James (giovane uomo delle rocce), Frank Hayden (uomo delle rocce), Yvonne Horner (Ullah), Terence Maidment (l'uomo squamoso), Micky de Rauch (la ragazza squamosa) - **p.:** Michael Carreras e Aida Young per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Dear-Fox.

OPERAZIONE SAN GENNARO — **r.:** Dino Risi - **s.:** Ennio De Concini, D. Risi - **sc.:** Adriano Baracco, E. De Concini, Nino Manfredi, D. Risi - **f.** (Eastmancolor): Alto Tonti - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Nino Manfredi (Dudù), Senta Berger (Maggie), Mario Adorf (Sciascillo), Harry Guardino (Jack), Totò (Don Vincenzo), Claudine Auger (Concettina), Vittoria Crispo (mamma Assunta), Ugo Fangareggi (Agonia), Jean Louis (il Barone), Dante Maggio (il capitano), Ralf Wolter (Frank), Pinuccia Ardia, Gio-

vanni Druti, Solvi Stubing - **p. :** Ultra Film / Lyre / Roxy Film - **o. :** Italia-Francia-Germania Occid., 1966 - **d. :** Interfilm (regionale).

SOLEIL DANS L'OEIL, Le (Il sole sulla pelle) — **r. :** Jacques Bourdon - **s. :** dal romanzo di Michèle Perrein - **sc. :** M. Perrein, Jean-Louis Roncoroni - **f.** (Totalvision) : Lucien Joulin - **m. :** Maurice Jarre - **scg. :** James Allen - **mo. :** Denise Natot - **int. :** Georges Descrières (Denis), Anna Karina (Emma), Charles Blavette (Toussaint), Jacques Perrin (Frédéric), Nadine Alari - **p. :** Reggane Films - C.I.C.C. - **o. :** Francia, 1961 - **d. :** regionale.

SUGAR COLT — **r. :** Franco Giraldi - **s. :** Augusto Finocchi e Giuseppe Mangione - **sc. :** A. Finocchi, G. Mangione, Fernando Di Leo, Sandro Continenza - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Alejandro Ulloa - **m. :** Luis Enrique Bacalov - **mo. :** Ruggero Mastroianni - **int. :** Hunt Powers (Tom Cooper detto Sugar Colt), Soledad Miranda, Jeanne Oak [Gina Rovere], Georges Rigaud, Julian Rafferty, James Parker, Erno Crisa, Victor Israel, Pajarito, Nazzareno Zamperla, Giovanni Scarciofolo, Paolo Mapolo - **p. :** Franco Cittadini e Stenio Fiorentini per la Mega Film / Eva Film - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Panta (regionale).

TENDRE VOYOU (Un avventuriero a Tahiti) — **r. :** Jean Becker - **s. :** Albert Simonin - **sc. :** A. Simonin, Michel Audiard e J. Becker - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Edmond Séchan - **m. :** Michel Legrand - **scg. :** Georges Wakhevitch - **mo. :** Monique Kirsanoff - **int. :** Jean-Paul Belmondo (Tony), Nadja Tiller (Lily), Stefania Sandrelli (Véronique), Philippe Noiret (Dumonceaux), Jean-Pierre Marielle (Bob), Maria Pacôme (Germaine), Mylène Demongeot (Muriel), Geneviève Page (Béatrice), Robert Morley, Marcel Dalio, Georges Tapare, Ivan Desny, Peter Carstens, Micheline Dax, Michèle Girardon, Helen Bahl, Pierre Tornade, Douglas Reid, Raymond Meunier, Paul Mercey, Paula Devilles - **p. :** Paul-Edmond Decharme per la Sud Pacifique Films/Fono Roma - **o. :** Francia-Italia, 1966 - **d. :** EURO.

TEXAS ACROSS THE RIVER (Texas oltre il fiume) — **r. :** Michael Gordon.

Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

THIS PROPERTY IS CONDEMNED (Questa ragazza è di tutti) — **r. :** Sydney Pollack.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

TN. ROBINSON CRUSOE (Il comandante Robin Crusoè) — **r. :** Byron Paul - **s. :** da un racconto di Retlaw Yensid - **sc. :** Bill Walsh e Don Da Gradi - **f.** (Technicolor) : William Snyder - **m. :** Bob Brunner - **scg. :** Carroll Clark e Carl Anderson - **mo. :** Cotton Warburton - **int. :** Dick Van Dyke (Robin Crusoe), Nancy Kwan (Mercoledì), Akim Tamiroff (Tanamashu), Arthur Malet, Tyler McVey, P. L. Renoudet, Peter Duryea, John Dennis, Nancy Hsuer, Victoria Young, Yvonne Ribuca, Lucia Valero - **p. :** Walt Disney, Bill Walsh e Ron Miller per la Walt Disney Prod. - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** Rank.

VENDETTA DI SPARTACUS, La — **r. :** Michele Lupo - **s. :** Lionello De Felice - **sc. :** L. De Felice, Ernesto Guida - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Guglielmo Mancori - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **c. :** Walter Patriarca - **mo. :** Alberto Gallitti - **int. :** Roger Browne (Valerio), Scilla Gabel (Cinzia), Giacomo Rossi Stuart (Fulvio Trasone), Gordon Mitchell (Arminio), Daniele Vargas, Germano Longo, Gianni Solaro, Franco Di Trocchio, Gianpaolo Rosmino, Alfio Caltabiano, Pietro Ceccarelli, Pietro Marescalchi, Mario Novelli, Giovanni Pazzafini, Calisto Calisti, Antonio Corevi, Aldo Pini, Adriano Vitale - **p. :** Elio Scardamaglia per la Leone Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Titanus.

Riedizioni

BONNIE SCOTLAND (Stanlio e Ollio allegri eroi già **Allegri eroi)** — **r.:** James W. Horne - **s. e sc.:** Frank Butler, Jeff Moffitt - **f.:** Art Lloyd e Walter Lundin - **mo.:** Bert Jordan - **int.:** Stan Laurel, Oliver Hardy, June Lang, William Janney, Anne Grey, Vernon Steele, James Finlayson, David Torrence, Maurice Black, Daphne Pollard, Mary Gordon, Lionel Belmore, Olaf Hytten - **p.:** Hal Roach per la M.G.M. - **o.:** U.S.A. 1935 - **d.:** M.G.M.

CITIZEN KANE (Quarto potere) — **r.:** Orson Welles - **s. e sc.:** Herman J. Mankiewicz e O. Welles - **f.:** Gregg Toland - **m.:** Bernard Herrman - **scg.:** Van Nest Polglase, Perry Ferguson - **e. s.:** Vernon L. Walker - **mo.:** Robert Wise - **int.:** Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, William Alland, George Coulouris, Bubby Swan, Sonny Bupp, Harry Shannon, Georgia Bachus, Philip Van Zandt, Gus Schilling, Fortunio Bonanova, Alan Ladd - **p.:** Orson Welles per la Mercury - R.K.O. - **o.:** U.S.A. 1941 - **d.:** Titanus.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

BIANCO E NERO

1966

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

b) Note critiche

Filmografie

Interviste e colloqui

Letteratura e cinema

Libri e bibliografie

Mostre e manifestazioni varie

La XXVII Mostra di Venezia

Musica e film

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Sociologia e cinema

Storia

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi